

«Я КАК ПИФИЯ ВЕЩАЮ»
ПОВЕСТЬ Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ВРЕМЯ НОЧЬ» КАК
«ЖЕНСКИЕ» ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО

«Ja kak pifija veščaju»
Povest' L. S. Petruševskoj «Vremja Noč'» kak «ženskie» zapiski
sumasšedšego

(”Julistan kuin Pythia”
Ljudmila Petruševskajan pienoisromaani Vremja Noč' naisen
mielipuolen päiväkirjana)

Laura Quist
Pääaineen tutkielma
Helsingin yliopisto
Venäjän kieli ja kirjallisuus
Syksy 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. ВВЕДЕНИЕ 1

- 1.1. Материал, цели и задачи исследования 1
- 1.2. Метод и теоретические рамки работы 6
- 1.3. Контекст: образ пишущего субъекта и жанр дневника как отправные точки исследования 8
- 1.4. Образы нарраторов-протагонистов 13
 - Подпольный человек* 13
 - Анна Андриановна* 15

2. ОТНОШЕНИЕ ПИШУЩЕГО СУБЪЕКТА К ОКРУЖАЮЩЕМУ МИРУ 18

- 2.1. Время-пространство-движение 19
 - 2.1.1. Подполье-Ночь 19
 - 2.1.2. Подполье-Край стола 21
 - 2.1.3. Движение 24
- 2.2. Телесность 27
- 2.3. Петербург-Москва 32

3. ОТНОШЕНИЕ ПИШУЩЕГО СУБЪЕКТА К ПИСЬМУ 42

- 3.1. Композиция текстов и голоса рассказчиков 42
- 3.2. Повествование 47
 - 3.2.1. Кон и аналитические модели повествования 50
 - 3.2.2. Бахтин и диалогичность слова 54
 - 3.2.3. Сказ 59
 - 3.2.4. Ненадежный нарратор 61
- 3.3. Функции письма 65
 - 3.3.1. Исповедь 67

4. СУМАСШЕСТВИЕ КАК ДИСКУРС 72

- 4.1. Литературное сумасшествие 72
- 4.2. Шизофреническое письмо 74
- 4.3. Функции сумасшествия: сумасшествие, окружающая среда, письмо и субъект 77

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ 79

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 81

1. ВВЕДЕНИЕ

«А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием?

Ответ: о себе.

Ну так и я буду говорить о себе.» (Достоевский 1956: 136.)

1.1. Материал, цели и задачи исследования

В данной работе будут проанализированы повести Л.С. Петрушевской «Время Ночь» (1992) и Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» (1864). Оба произведения написаны в форме записок, и повествование в них ведется от первого лица. Таким образом, герои-рассказчики имеют первостепенную позицию и функционируют как элемент, соединяющий фрагментарные записки в одно целое. В связи с этим основное внимание в данном труде уделяется анализу образа пишущего субъекта в обоих текстах. Эти повествователи-герои «Записок из подполья» и повести «Время Ночь» со своим окрашенным урбанизированным нарративом и сомнительным духовным равновесием напоминают, в частности, рассказчика «Записок сумасшедшего» (1835) Н.В. Гоголя. Кёнёнен (Könönen 2008) включает «Записки из подполья» Достоевского в русский литературный жанр «записки сумасшедшего», прототипом которых она считает гоголевское произведение. Здесь следует отметить, что русские «записки сумасшедшего», как жанр, являются гендерными. Как пишет Кёнёнен (Könönen 2008: 83), сумасшедшие нарраторы-протагонисты этих записок являются, почти без исключений, мужчинами. Вымышленные «записки сумасшедшего» женских авторов являются редкостью, как в русской, так и в европейской литературе:

Unlike their Western European predecessors and counterparts, mad diarists in Russian fiction are almost without exception men, beginning

with Gogol's narrator-protagonist Poprishshin to diarists in contemporary literature. Fictional diaries composed by women are in the minority compared to those written by men in Western European fiction as well. Mad female diarists are even more rare (Könönen 2008: 83.)

Однако очень интересной является та особенность русских и европейских литературных дневников, что среди них существует ряд вымышленных записок мужских авторов с женщиной-рассказчицей. В этих текстах женщина-рассказчица используется, чтобы освещать мир женщины «изнутри»¹. Эти вымышленные женские дневники мужских авторов значительно отличаются от дневников женских авторов начала XX века, которые обращаются к политическим и общественным вопросам (Martens 1985: 174.)

Значит, целью нашей дипломной работы является анализ отношений между произведениями Петрушевской и Достоевского с точки зрения их образов пишущего субъекта. При помощи этого анализа мы постараемся определить связь повести Петрушевской с «Записками из подполья» и с жанром «записок сумасшедшего» в русской литературе. С помощью сравнения и анализа образа пишущего субъекта этих двух произведений в нашей дипломной работе будет сделана попытка найти ответ на вопрос, в какой степени повесть Петрушевской продолжает жанр «записок сумасшедшего», и насколько повесть создает новую, именно женскую версию этой мужской традиции.

Мы убеждены в том, что литература не создается в вакууме, а контекст - в данном случае именно жанр и гендер - влияет на акты письма и чтения. Петрушевская, несомненно, является интертекстуальным автором. В ее творчестве можно отметить ссылки на множество русских и зарубежных писателей². Как хорошо известно,

¹ Напр. в рассказах Валерия Брюсова «В зеркале. Из архива психиатра.» (1903) и «Последние страницы из дневника женщины» (1913) автор сосредоточивается на анализе внутреннего мира своих женщин-нарраторов.

² Часто само название произведения указывает его интертекстуальность. Петрушевская написала напр. следующие произведения: «Новые Робинзоны» (ср. «Робинзон Крузо» Даниеля Дефо),

интертекстуальность указывает на желание автора реагировать на определенный предшествующий текст. Через интертекстуальные ссылки автор повторяет центральные темы и метафоры предыдущего текста, но дает им новый контекст и новые значения. Некоторые ученые (напр. Dalton-Brown 2000, Porter 1994, Woll 1993) отметили влияние Достоевского на тексты Петрушевской. Они считают, что описание, в частности, клаустрофобии, сумасшедших людей, скандальных эпизодов и преступлений в произведениях Петрушевской напоминают о темах Достоевского. Вслед за этим мы считаем, что название записок героя-рассказчика повести «Время Ночь», Анны Андриановны, «Записки на краю стола»³ отсылает к «Запискам из подполья» Достоевского. Тем не менее «Время Ночь», как и «Записки из подполья», имитируют форму дневника, но их повествование больше похоже на устный монолог, который включает в себя множество разных голосов и ценностей. Притом Анна Андриановна имеет ряд одинаковых черт с подпольным человеком⁴ и оба повествователя-героя наблюдают за окружающей художественной реальностью с расстояния:

all of *Petrushevskaya's* characters inhabit spaces that steadily shrink. To be sure, material constraints reflect the reality of life for most urban Russians, yet they also resonate within the Russian literary tradition, most acutely recalling Dostoevsky's abrasive *Underground Man*, trapped in his miserable cellar flat (Woll 1993: 125).

Таким образом, интертекстуальная связь между повестью «Время Ночь» и «Записками из подполья» носит характер аллюзии—«Время Ночь» не содержит точных цитат из «Записок из подполья». Учитывая интертекстуальный характер произведений Петрушевской и вышеупомянутое сходство, касающееся формы и тем этих двух произведений, мы приходим к выводу, что произведение Петрушевской

«Три девушки в голубом» (ср. «Три сестры» А. П. Чехова).

³ «Записки на краю стола» можно считать также метафором положения женщины, у которой нет собственного места, своей комнаты где писать. Про тематику отсутствия собственной комнаты писала впервые Вирджиния Вульф (Woolf, *A Room of One's Own* 1929).

⁴ Интересной деталью является то, что у обоих нарраторов-протагонистов болит печень (Достоевский 1956: 133 и Петрушевская 2009: 271). Более подробно о характеристиках нарраторов-протагонистов в главе 1.4.

плодотворно читать параллельно с произведением Достоевского. Тем не менее, на наш взгляд, исследование образа Анны Андриановны как пишущего субъекта нельзя осуществить без анализа подпольного человека. Следовательно, мы будем читать произведение Петрушевской в диалоге с произведением Достоевского «Записки из подполья». Мы убеждены в том, что, анализируя отношение между повестями Петрушевской и Достоевского, мы можем узнавать что-то новое не только о тексте Петрушевской, но и о «Записках из подполья». В нашей работе мы будем сосредотачиваться на следующих вопросах, при помощи которых попытаемся установить связи между пишущими субъектами произведений Достоевского и Петрушевской:

- 1) окружающая среда нарраторов-протагонистов
- 2) письмо как способ сотворения «себя»
- 3) сумасшествие как дискурс

Значит, следуя за разделением анализа образа пишущего субъекта на «внешние» и «внутренние» элементы, наша дипломная работа будет представлять собой, во-первых, анализ художественной реальности текстов, т.е. описание окружающей среды нарраторов-протагонистов, и как это влияет на их процесс письма, и, во-вторых, выявление повествовательных стратегий, при помощи которых рассказчики-герои конструируют свой внутренний мир и самого себя. В четвертой главе мы будем еще рассматривать одну тему, которая представляется нам неотделимой от исследования нарраторов-протагонистов «Записок из подполья» и повести «Время Ночь»: роль сумасшествия. В этой главе мы будем анализировать те стратегии, через которые сумасшествие связывается и с описанием окружающей среды и с нарративом повествователей-героев. Таким образом, четвертая глава будет объединять все предшествующие темы в данном труде.

Повести Достоевского «Записки из подполья» и Петрушевской «Время ночь»

хорошо изучены.⁵ В то же время следует отметить, что хотя интертекстуальность творчества Петрушевской широко отмечена, немногие литературоведы подробно исследовали связи между Петрушевской и Достоевского. Тем не менее только некоторые из них обращали внимание на жанровые признаки повести Петрушевской в контексте «записок сумасшедшего» в русской литературе. Кроме этого, вымышленные дневники сумасшедших рассказчиков в русской литературе мало изучены⁶. Следует еще обратить внимание на то, что в то время как в западном литературоведении тема женского сумасшествия вызывает много интереса, о безумии женских героев русской литературы мало исследований, хотя в русской литературе существует множество сумасшедших героинь⁷.

Предположение о гендерном характере образа пишущего субъекта служит точкой отсчета в нашем обсуждении. Внутри текстов, написанных от первого лица, дневник традиционно считался свойственной женщине сферой письма, в то время как автобиографии традиционно считались мужским жанром (Martens 1985). Некоторые литературоведы обращали внимание на нарративные стратегии субъектов в женских автобиографиях, показывая, как эти стратегии ставят вопрос о постоянных, готовых значениях языка и таким образом деконструируют понятие о целостном и рациональном (мужском) субъекте автобиографий⁸. Мы считаем, что если повесть Петрушевской и ее нарратор Анна Андриановна рассматриваются в контексте автобиографий, то разницу между «женским субъектом» и «мужским субъектом», так же как «женским текстом» и «мужским текстом» нетрудно показать.

Однако, по нашему мнению, произведение Петрушевской нужно читать и в

⁵ Хорошие исследования произведения Достоевского см. Frank (1986) и Jackson (1958 и 1984), а повести Петрушевской см. Dalton-Brown (2000) и Rytönen (1997) и Woll (1993).

⁶ О «записках сумасшедшего» в русской литературе см. Könönen 2007, 2008, 2010a и 2010b.

⁷ De Sherbinin (2002) написала интересную статью о женском сумасшествии в русской литературе. Однако объект ее исследования—рассказ Зинаиды Гippiус «Сумасшедшая», рассказчиком который является муж главной героини, а не сама героиня. О сумасшествии в современной русской прозе, см. также Brintlinger 2004.

⁸ См. например Rytönen 1997.

контексте «записок сумасшедшего» сопоставляя предположительно некогерентный (женский) образ Анны Андриановны с другим предположительно нерациональным нарратором от первого лица, подпольным человеком Достоевского. При помощи такого сопоставления можно поставить вопрос о том, насколько фрагментарная субъективность выражает именно «женское» письмо, и насколько отрывочное «я» является общей чертой письма русских «сумасшедших», ведущих свои записки на краю окружающей действительности.

1.2. Метод и теоретические рамки работы

Данная глава посвящена выявлению метода и теоретического подхода нашего исследования. Основной способ нашего анализа является «close reading», значит, мы будем первично применять метод анализа текста для трактовки нашего материала. Таким образом, мы ищем смысл текстов не в биографии или общественном положении авторов, а в самих текстах. В связи с этим мы хотим воздержаться от анализа русского общества XIX-ого века и советской реальности, и поэтому отделим художественную действительность текстов от общественного положения Достоевского и Петрушевской.

Мы начнем наше исследование во второй главе с анализа внешней реальности пишущих субъектов повестей Достоевского и Петрушевской. Опираясь на исследования В. Н. Топорова (2003) о петербургском тексте, мы будем выявлять функцию города в процессе нарраторов-протагонистов сочинения «себя». Мы постараемся определить связь между «мужским», «милитаристским» Санкт-Петербургом подпольного человека и «женственной», «органической» Москвой Анны Андриановны. Наш анализ будет основан на нашей собственной трактовке на основе первичного материала этого исследования. Наши интерпретации находятся в диалоге с материалом предыдущей исследовательской литературы, а именно, с

исследованиями Далтон-Браун (Dalton-Brown 2000), Волл (Woll 1993) и Джонстона (Johnston 2000).

Тем не менее наши материалы нуждаются не только в тематическом, но и в формальном анализе. Как пишет Кон (Cohn 1983: 160), все элементы, связанные с формой нарратива от первого лица, влияют на характеризацию нарратора-протагониста. Поэтому, с точки зрения теории отправным пунктом в третьей главе являются нарратологические определения концепций «имплицитный автор», «повествователь» и «имплицитный читатель». Согласно Тамми (Tammi 1992: 23-24), нарратология не связывается с вопросами об историческом авторе или «реальном» читателе текста. А в сферу нарратологического исследования входит анализ отношения, во-первых, между имплицитным автором и имплицитным читателем, во-вторых, между повествователем и вымышленным адресатом, и, в-третьих, между внутренним повествователем и внутренним вымышленным адресатом. Выявление этих связей раскрывает и (не)надежность повествователя, которую Филан (Phelan 2005: 49) определяет следующим образом: [Unreliable narration is] narration in which the narrator's reporting, reading (or interpreting), and/or regarding (or evaluating) are not in accord with the implied author's. В третьей главе мы будем также опираться на понятия Кон (Cohn 1983) об аналитических моделях повествования. Это означает, что наше внимание будет уделено изучению временного плана повествования; (не)ретроспективности нарратива и тому, как это связывается с функцией использования нарратора, который одновременно является и повествовательным и испытывающим лицом — субъектом и объектом своего самоописания. С целью выявления этих связей, мы будем использовать термины Кон (там же) «несовместимый автонарратив» (dissonant self-narration) и «автономный монолог» (autonomous monologue).

Таким образом, в нашей работе мы постараемся проанализировать, как эти повествовательные стратегии функционируют в повестях «Записки из подполья» и

«Время Ночь», и как они влияют на портреты личностей, сочиняющих записки. Для нарратологического анализа повествования подпольного человека и Анны Андриановны мы будем еще применять теорию Михаила Бахтина (1979) о диалогичности «монологии», и понятие «сказа», которое в русском формализме обозначает появление псевдоустной речи в письменном документе. Мы постараемся выявить, можно ли определить мужской и женский стили повествования от первого лица на основе нашего материала. В целях этой задачи не следует игнорировать дипломную работу Рюткёнен (Rytkönen 1996), которая на наш взгляд представляет собой убедительный анализ проблем женского письма в повести «Время Ночь». В то же время мы не можем полностью согласиться с выводами Рюткёнен. Как говорилось уже во введении, феминистский автобиографический подход к тексту Петрушевской приводит, по нашему мнению, к обобщению «женского» и «мужского» текста, субъект которых является либо когерентным, мужским «я», либо фрагментарной, женской личностью.

1.3. Контекст: образ пишущего субъекта и жанр дневника как отправные точки исследования

Эта глава сосредоточена на представлении развития образа пишущего субъекта внутри нарративов, которые ведутся от первого лица. Вместе с тем мы хотим определить форму «записок» в контексте нарративов от первого лица, иными словами выявить, как «записки» относятся к дневниковому письму, эпистолярным романам и автобиографиям как образам письма. Главными источниками в данной главе служат статья Кёнёнен (Könönen 2008) и исследование Мартенс (Martens 1985) о форме вымышленного дневника в литературной традиции. Таким образом, цель настоящей главы—дать основание для сопоставления в данной работе двух образов пишущего субъекта произведений, которые относятся к разным векам в литературной истории.

Как мы уже отметили, нарраторы-протагонисты «Записок из подполья» и повести «Время Ночь» имитируют дневниковый жанр в некоторых аспектах. С точки зрения жанрового определения, литературные дневники, имеющие форму дневника и ведущие повествование от первого лица, являются поджанром прозы. Моделью для этой литературной формы являлись аутентичные дневники, мемуары и эпистолярные романы. Согласно Мартенс (Martens 1985: 4), несмотря на трудность определения общих черт литературных дневников, исследователи соглашались с некоторыми свойствами, объединяющими вымышленные дневники: повествование ведется от первого лица и периодически, рассказчик является вымышленной личностью, которая обращает свои слова к отсутствующему адресату (адресат присутствует в эпистолярных романах) и который в своем повествовании сосредоточивается на описании своих личных чувств, мыслей и событий. Таким образом, записки подпольного человека и Анны Андриановны похожи на дневниковое письмо. Важно, однако, отметить, что как пишет Мартенс (там же: 4), литературные дневники подчеркивают момент писания, и именно эта неретроспективность отличает литературные дневники от литературных автобиографий и мемуаров. Повествование подпольного человека, и Анны Андриановны, однако, сложнее, чем в традиционном дневниковом письме. Временной план повествования этих рассказчиков находится между ретроспективным нарративом и повествованием в настоящем времени. У Анны это движение происходит постоянно, в то время как у подпольного человека такой нарративный прыжок происходит однажды, между двумя частями повести. Тем не менее, как уже говорилось, оба нарратора-протагониста имеют свой повествовательный стиль, который больше похож на устный монолог, чем на письмо. Повествование обоих рассказчиков на самом деле колеблется между традиционным дневниковым письмом и устным монологом. В обоих текстах включены и диалоги. Таким образом, записки подпольного человека и Анны Андриановны одновременно относятся к жанру литературных дневников, но и отклоняются от него.

Можно, однако, утверждать, что литературные дневники дали основу для развития русских «записок», начиная с повести Гоголя «Записки сумасшедшего»⁹. Рассказчик этой повести, Поприщин, является прототипом сумасшедших дневниковых повествователей-героев, как в русской, так и в зарубежной литературе. Как пишет Кёнёнен (Könönen 2008: 79-80), на основе русских литературных дневников можно трактовать такие направления как сентиментализм и романтизм в европейской литературе. Сумасшествие рассказчика стало популярной темой особенно в европейской литературе в эпоху романтизма начала XIX-ого века. Следует обратить внимание на то, что исторически само писание дневника часто считалось выражением духовной болезни (Fothergill 1974: 21). Однако вымышленные дневники с подчеркнутой ссылкой на сумасшествие рассказчика стали популярными в европейской литературе впервые в начале XIX-ого века и вторично на рубеже XIX-ого и XX-ого веков. В Европе литературные дневники приобрели устойчивое положение внутри литературных жанров в ходе XIX-ого века.

Дневниковая форма создает впечатление, что содержание текста—аутентично. В то же время важно подчеркнуть, что литературные дневники с самого начала их развития стали пародировать это впечатление аутентичности. Иными словами, дневниковая форма стала иронически подчеркивать литературность произведения.¹⁰ Вслед за этим, образ пишущего субъекта также осложнялся: герой, ведущий дневник, уже не считался честным и откровенным персонажем с истинным желанием рассказать имплицитному читателю все.

В течении XIX-ого века создавалось и понятие о «лишнем человеке» в русской литературе. Сначала этот литературный персонаж являлся романтическим героем, идеалистом, но к середине XIX-ого века «лишний человек» изменился на циничный

⁹ О сходствах между произведением *Die Leiden des jungen Werther* и повестью Гоголя *Записки сумасшедшего* см. Könönen 2010a и Кёнёнен 2010б.

¹⁰ Könönen, учебный материал курса «Аутентичные и литературные дневники в русской литературе»

персонаж без идеалов, находящийся вне окружающей действительности¹¹. Хотя литературоведы не включают повествователя-героя Достоевского в группу «лишних человек», на наш взгляд подпольный человек имеет ряд схожих черт с «лишними людьми» русской литературы¹². Он отчужден от других людей и старается заменять отсутствующее чувство жизни сочинением записок. Однако его слова и образ действия не совпадают, а его чувство отчужденности ведет к чрезмерному самоанализу, который оказывается для него деструктивной силой. Интересным вопросом является то, можно ли в образе Анны Андриановны найти черты «лишнего человека» и может ли женщина даже гипотетически являться «лишним человеком»? Мы будем останавливаться на этом вопросе в главе 1.4.

Эпоха реализма, вместе с «лишним человеком», создала в литературе широкие схемы сюжета и детальное изображение окружающей среды. Характерным для реалистической литературы являлись полный и четкий образ характера литературных героев, завершенность повествования и всезнающий рассказчик¹³. В то же время, эти черты реализма не соответствовали русским литературным «запискам» XIX-ого века. Как было нами уже отмечено, в «Записках из подполья» (и в повести «Время Ночь») нарратор-протагонист сам признается в своей ненадежности как нарратор. Тем не менее само повествование от первого лица вместо всезнающего рассказчика делает полный и четкий образ характера невозможным.

Ненадежный нарратор как повествовательная стратегия стал широкоупотребляемым на рубеже XIX-ого и XX-ого столетий. В это время представление о характере

¹¹ ЛЭС (1987: 204) определяет термин следующим образом: «социально-психологический тип, запечатленный в рус. лит-ре 1-ой пол. 19 в.; его главные черты: отчуждение от официальной России, от родной среды, чувство интеллектуального и нравств. превосходства над ней и в то же время— душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад слова и дела.»

¹² Более подробно о характеристиках подпольного человека в главе 1.4.

¹³ Köpönen, учебный материал курса «Аутентичные и литературные дневники в русской литературе»

реальности изменилось—внутренний мир человека вышел на первый план¹⁴. Тенденция уже видна в повести Достоевского. «Записки из подполья» являются интересным смешением описания внутреннего мира, мышления, рассказчика-героя (первая часть «Подполье»), и рассказа с ясным сюжетом и описанием окружающей среды в духе реализма (вторая часть «По поводу мокрого снега»). В это время внимание художественного текста¹⁵ было обращено на внутренний мир героя. Значит, внутренний мир человека считался сходным с окружающим миром. Иными словами, возникло понятие о том, что человек может чувствовать только свою внутреннюю действительность. Таким образом, считалось, что человек сам создает свою реальность: не существует объективной действительности, которая была бы такая же для всех. И подпольный человек, и Анна, как образы пишущих субъектов, отражают такое индивидуальное сознание, в качестве которого они ставят под сомнение существование объективной реальности окружающего мира. В контексте солипсизма возможности читателя к отождествлению уменьшаются. Это отражалось в широком употреблении ненадежного нарратора на рубеже XIX-ого и XX-ого столетий¹⁶.

Значит, в конце XIX-ого и в начале XX-ого веков художественная литература сосредоточивалась на описании внутреннего мира главного героя, и в тот период дневниковая форма служила для подчеркивания нецельного сознания повествователя. Позже в XX-ом веке тематизация процесса письма вышла на первый план в художественной литературе, и граница между художественным текстом и реальностью была опять поставлена под вопрос: в литературе художественный текст считался реальностью и субъект считался текстуальной конструкцией, которую можно разобрать¹⁷. Как будет показано нами, текстуальный характер образа пишущего субъекта и смешение текстуального мира записок

¹⁴ Ibid.

¹⁵ В это время возникли и психология и психиатрия как науки в Европе.

¹⁶ Könnönen, учебный материал курса «Аутентичные и литературные дневники в русской литературе»

¹⁷ Ibid.

нарратора-протагониста с аутентичным миром окружающей реальности изображены в повести «Время Ночь» и в «Записках из подполья». Мы будем анализировать то, насколько форма «записок» и особенно повествование от первого лица—удобные инструменты для этих экспериментов.

1.4. Образы нарраторов-протагонистов повестей «Записки из подполья» и «Время Ночь»

В связи с тем, что наша дипломная работа сосредоточивается на анализе образов пишущих субъектов в повестях Достоевского и Петрушевской, в данной главе мы представляем общую картину характеристик нарраторов-протагонистов «Записок из подполья» и повести «Время Ночь».

Подпольный человек

Безымянный¹⁸ повествователь-герой Достоевского является петербургским холостяком, живущим в сословно-бюрократическом обществе без контакта с окружающим миром, но придавая огромное значение акту писания и написанному слову. Линков (2002: 67) утверждает, что в «Записках из подполья» Достоевский создал совершенно новый образ, тип героя, который «не имеет характера, он человек без свойств, в чем состоит его суть, своеобразие и проблема». Образ подпольного человека основан именно на этом парадоксе: во время описании себя нарратор-протагонист Достоевского постоянно отрицает свои свойства: «Я человек больной... Я злой человек» (Достоевский 1956: 133), «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом» (там же: 135), «Я был злой чиновник», «Это я наврал про себя давеча, что я был злой чиновник» (там же: 134). Являясь, как Линков (2002: 69) пишет, «ноль-личностью», повествователь-

¹⁸ Можно утверждать, что безымянность героя-рассказчика Достоевского подчеркивает интимность и индивидуальность его записок, которые не предназначены для публичного чтения, несмотря на их диалогичность. С другой стороны, безымянность нарратора-протагониста указывает на возможность обобщения образа подпольного человека на определенный образ человека XIX века.

герой Достоевского склонен завидовать всем. Однако он одновременно не доверяет другим людям. Он чувствует себя оторванным от окружающего мира человеком: «на меня никто не похож и я ни на кого не похож. 'Я-то один, а они-то все'» (Достоевский 1956: 169). Чтобы избавиться от своего внутреннего положения и найти свою идентичность он сочиняет записки. Вместе со своим оторванным положением, подпольный человек считает свою способность к самоанализу и свой критический взгляд на силу науки знаком того, что он духовно находится выше других. Живущий в мире абстрактных философских идей и художественной литературы, дерзкий повествователь-герой Достоевского считает себя настоящим романтическим героем с высокой чувствительностью. Образцы для своего поведения он также находит внутри литературы. Протагонист-нарратор Достоевского объявляет, что его самопроизвольное безумие является манифестацией своей свободной воли. Тем не менее свободная воля не реализуется в его жизни. Наоборот, он не способен жить свободно в действительном мире вне литературных и философских идей. Как болезнь эпохи, склонность повествователя-героя Достоевского к чрезмерному самоанализу сменяется деструктивной силой. В герое Достоевского опять воплощается парадокс—он одновременно находится вне окружающей действительности, но и является феноменом, явлением этой действительности.

Согласно многим литературоведам, подпольный человек является литературным архетипом. Франк (Frank 1986: 310) утверждает, что

No book or essay dealing with the precarious situation of the modern man would be complete without some allusion to Dostoevsky's explosive figure [...] and when the underground man has not been hailed as a prophetic anticipation, he has been held up to exhibition as a luridly repulsive warning

Тем не менее, Джаксон (Jackson 1958: 13-17) излагает, что подпольный человек является образцом (анти)героя, который создал почву для многочисленных героев

как в западной прозе, так и в России—особенно в позднем творчестве Достоевского. Мы хотим, однако, подчеркнуть то, что образ подпольного человека служит прототипом для других литературных героев именно в качестве мужской модернистской субъективности. Это означает, что образ подпольного человека—это специфически образ мужского сознания. И именно в этом качестве, он является интересным объектом сопоставления с героиней Петрушевской, Анной Андриановной.

Анна Андриановна

Анна Андриановна, нарратор-протагонист повести «Время Ночь», 50-летняя женщина, которая проживает бедную жизнь на окраине Москвы. Она представляет собой определенные общие черты женских протагонистов в творчестве Петрушевской. Она простая женщина в перенаселенном городе, но чувствует себя одинокой среди людей. У нее есть дети, но отношение между матерью и детьми приносит больше страдания, чем защиты. Она вышла замуж, но ее муж, как мужчины вообще в произведениях Петрушевской, отсутствует; он исчез. Кроме этого, как Волл (Woll 1993: 125) пишет:

Either from information given about them (the female protagonists of Petrushevskaya—*LQ*), or from the internal evidence of their vocabulary, syntax, and cultural references, most appear to be reasonably well educated, though not intellectuals in the Western sense of the word.

Подобно этому, Анна показывает свою культурность через аллюзии на Марину Цветаеву и Анну Ахматову:

Я поэт. Некоторые любят слово «поэтесса», но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна, с которой мы почти что мистические тезки, несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна (Петрушевская 2009: 244.)

С постоянными аллюзиями на поэтов и литературных героев, Анна усваивает «подпольное» положение героя, который видит все через призму литературы. Она

гордится своей профессией поэта и считает себя равной даже Анне Ахматовой. Читателю, однако, неизвестно, какие стихи Анна Андриановна на самом деле пишет. Здесь важно заметить, что в отличие от Анны, большинство протагонистов Петрушевской не уделяет внимание своей профессии. По мнению Волл (Woll 1993: 125) такое равнодушие служит ироническим комментарием к чрезмерному подчеркиванию работы и карьеры в советской прозе.

Как женским протагонистам вообще в произведениях Петрушевской, так и Анне Андриановне необходимо чувство востребованности со стороны своих детей. Эта наивная, манипулирующая мученица любит своих детей, контролируя их:

Я-то веду себя как английская королева, ото всего отказываюсь, от чего, ото всего: чай с сухариками и с сахаром! Я пью их чай только со своим принесенным хлебом [...] «А тебе?»—спрашивает Маша, но мне важно накормить Тимофея: нет спасибо, помажь потолок Тимочке, хочешь, Тима, еще? (там же: 240.)

Она живет, чтобы чувствовать себя нужной другим людям. В этом одна из самых четких разниц между протагонистами Достоевского и Петрушевской. Из-за неспособности героя Достоевского принять мнения других о себе, подпольный человек защищает свою иллюзорно независимую позицию выше других. Таким образом он создает для себя состояние ненужности, которое, хотя бы оно являлось угнетенным состоянием, порождает его письмо. Анна, в свою очередь, не может выдержать чувство невостребованности: ее письмо кончается, когда она узнает о том, что ее дети покинули ее. Как будет проанализировано нами в главе 2.1., у Анны нет возможности приобретения определенного привилегированного статуса «лишнего человека», который не должен отвечать за будничное существование себя и других. Однако нам кажется очень интересным то, что понятия «лишний человек» и «маленький человек» чаще всего указывают на мужчин, но их считают нейтральными литературными репрезентациями человеческих испытаний. Существуют ли в литературе женские персонажи с характеристиками,

свойственными «лишнему человеку» или «маленькому человеку»? И если существуют, то зачем они не классифицируются этими названиями?

Важно, однако, отметить, что как и подпольный человек, так и Анна полностью зависимы от мнений других—их характер изменяется относительно других характеров в повести, через них. В качестве повествователей Анна и подпольный человек имеют одинаковые черты. Считая себя выше других, оба протагониста усваивают роль моралиста. Их морализирование иронически противопоставляется роли автора, который в обоих текстах остается на заднем плане. Тем не менее они оба являются ненадежными нарраторами, и в разной степени, признаются в своей ненадежности¹⁹. Значит, хотя протагонисты Достоевского и Петрушевской имеют множество одинаковых черт, как эгоцентризм, самовлюбленность, сверхчувствительность и недоверие к мнениям других и положение на краю общества, которое общество не признает (с этой точки зрения они оба похожи на «маленького человека»), в то же время они и отличаются друг от друга. Учитывая характер текстов, важно заметить, что содержание текстов и функция письма существенно различны. Подпольный человек Достоевского, отличаясь от Анны, посвящает свои записи (первую часть) саморефлексии—способность, которой Анне совсем недостает²⁰.

Нам показалось интересным то, что русские и западные литературоведы видят образ Анны Андриановны по-разному. В то время как на западе ее считают сознательно нечестным и оскорбительным персонажем, в России ей сочувствуют и принимают за трагическую героиню (Emerson 2008: 235). Как пишет Эмерсон (там же), русские литературоведы читают «Время Ночь» как твердый реализм, тогда как западные исследователи подчеркивают постмодернистский, игривый характер текста. Так как данная работа видит повествование как важнейший способ для нарратора творить себя, наш подход будет ближе к западному пониманию текста. На наш взгляд, через

¹⁹ Мы будем останавливаться на концепции и употреблении ненадежного нарратора в главе 3.

²⁰ Более подробно о повествовании и функциях письма в главе 3.

язык и повествование нарраторам-протагонистам не только Петрушевской, но и Достоевского можно постоянно заново определять свое отношение к себе и к внешней реальности.

2. ОТНОШЕНИЕ ПИШУЩЕГО СУБЪЕКТА К ОКРУЖАЮЩЕМУ МИРУ

Данная глава посвящена анализу окружающей среды нарраторов-протагонистов «Записок из подполья» и повести «Время Ночь». Мы постараемся выявить, во-первых, то, как повествователи-герои описывают свое окружение, и во-вторых, как окружающая среда влияет на их процесс письма. Исходным пунктом в данной главе является предположение о том, что окружающая среда определяет или отражает личность пишущих субъектов. Важно заметить, что ни подпольный человек, ни Анна Андриановна никоим значимым образом не соединены с окружающим миром. Иными словами, окружающий мир не признает их или их нужды (их нужды не совместимы с окружающим миром). Помимо этого, важно подчеркнуть, что в «Записках из подполья» и повести «Время Ночь» в разной степени уделяется внимание описанию окружающей реальности. Записки Анны Андриановны почти полностью посвящены ежедневным событиям, т.е. тому, что происходит вокруг ее. А две части «Записок из подполья» между собой по-разному относятся к описанию окружающего мира—первая часть целиком посвящена саморефлексии, т.е. описанию мыслей и эмоций подпольного человека, а вторая часть фокусируется на внешней жизни нарратора-персонажа, предоставляя множество сцен, в которых можно найти петербургские топонимы. Согласно нашей гипотезе, окружающая среда является гендерным «измерением». Таким образом, как мы постараемся доказать в следующей главе, отношение между окружающей средой и письмом имеет разные значения для подпольного человека и Анны Андриановны.

2.1. Время-пространство-движение

2.1.1. Подполье-Ночь

Данная глава фокусируется на сопоставлении темы времени в «Записках из подполья» и в повести «Время Ночь». Речь пойдет именно о времени, которое является объектом нарратива, т.е. мы не обращаем внимания на временной план самого нарративного акта. Выявление временного плана нарратива—наша цель в главе 3. На наш взгляд, название повести Петрушевской «Время Ночь» является аллюзией на название Достоевского «Записки из подполья». Значит, несмотря на то, что «подполье»—это место действия, мы считаем его и метафорой времени действия. Таким образом, в данной главе будут сопоставлены именно «подполье» и «ночь».

Как в «Записках из подполья», так и в повести «Время Ночь» не дается много упоминаний времени действия. Мы считаем, что в «Записках из подполья» чувство безвременности подчеркивает изоляцию подпольного человека от рифмы окружающего общества—ведь во второй части, во время действий которой протагонист Достоевского еще не живет в полной изоляции, речь значительно чаще идет о времени. Поэтому подполье в своем отсутствии времени представляет для подпольного человека убежище от реального окружающего мира.

Произведения Петрушевской часто характеризуются как «нарративы без времени». Это означает, что в них нет временной хронологии, которая помогла бы читателю ориентироваться в процессе чтения. Несмотря на то, что отсутствие намеков на время, бесспорно, является фундаментальным элементом творчества Петрушевской, мы хотим обратить внимание на то, как «ночь» действует в повести «Время Ночь» и какие ассоциации имеет это обстоятельство времени. Ночь в повести Петрушевской, как и подполье в «Записках из подполья» явно выражают экзистенциальное состояние нарраторов-протагонистов. Ночь или темнота подполья—это символ

одинокости и состояния изоляции. Кроме этого, темнота ночи или подполья можно принимать за выражение темной стороны сознания, т.е. сумасшествия нарраторов-протагонистов²¹. Надо все же подчеркнуть, что как подполье, так и ночь являются элементами, которые порождают у нарраторов-протагонистов письмо. То есть темнота и недостаток пространства, и дальнейшее сумасшествие, соединяются с созиданием и творческой силой.

Ночь можно считать и датировкой записок Анны Андриановны. Упоминание «ночи» повторно начинает новый эпизод в повествовании Анны, и выражает интервалы, с которыми записки фиксируются: «Ночь. Но по порядку. Мое визгливое солнышко уже уснуло, разметавши ножки и ручки, сирота ты сирота, теперь бабе можно остаться наедине с бумагой и карандашом, поскольку на авторучку мне не заработать» (Петрушевская 2009: 288). Значит ночь—это то время, когда все другие спят, и она может наслаждаться своей свободой, сочиняя свои записки: «Теперь я проснулась среди ночи, мое время, ночь, свидание со звездами и с Богом, время разговора, всё записываю²²» (там же: 348). Важно, однако, отметить, что хотя ночь представляет для Анны «собственное время», она является для нее и символом изоляции и смерти. Именно ночью она узнает об уходе Алены и ее детей и исчезает ее контроль над своим письмом - как, в конце концов, и само письмо.

Следовательно, подполье и ночь имеют и положительные и отрицательные значения для пишущих субъектов. Нам показалось, что нарраторы-герои Достоевского и Петрушевской испытывают время ночи, или темноты, почти одинаковым образом. В этих обстоятельствах времени включен еще один вопрос, который выявляет гендерный характер подполья и ночи как элементов, влияющих на письмо повествователей-героев. Подполье и ночь можно считать метафорой исповедальни. Некоторые литературоведы (см. напр. Allen 2007), исследовавшие тематику исповеди

²¹ Глава 4 посвящена теме сумасшествия нарраторов-протагонистов.

²² В этой цитате и интересно сопоставляются глаголы речи и письма, более подробно о повествовании в главе 3.

в «Записках из подполья», утверждают, что подполье Достоевского в своей темноте и изолированности от окружающего мира похоже на конфессиональное место. Следуя за этим, мы считаем, что «ночь» в повести Петрушевской можно понимать как ссылку на подпольный конфессиональный уголок Достоевского. Как и подпольный человек, так и Анна Андриановна много раз обращаются в своих записках к «Господь» (Анна), «господам», «папе» или «папаше» (подпольный человек) и пишут, используя глаголы «признаюсь», «раскаиваюсь», «низко падать» и т. д. Тема исповеди связывается с вопросами об авторитете и власти, т.е. кому пишущий субъект признается в своих «грехах» и кто имеет право осудить исповедальные записки. Этот вопрос, безусловно, относится к исповеди как гендерной повествовательной конвенции. Так как эта тема тесно связана и с функциями письма, мы вернемся к ней в главе 3.

2.1.2. Подполье-Край стола

Кроме обстоятельства времени, описание пространства представляются нам интересным элементом обоих текстов. В этом вопросе мы сопоставляем подполье и край стола, и далее подполье и квартиру Анны Андриановны. Край стола указывает на название записок Анны Андриановны «Записки на краю стола». Как и подполье, так и край стола явно выражают положение пишущих субъектов на краю общества, вне реального мира. О пространстве или месте действия героев опять детально не рассказывается. Вместе с тем мы считаем, что окружающий мир нарраторов-протагонистов (исключая время действия), можно разделить на принципе абстрактности и конкретности. Мы утверждаем, что описание внешней реальности в «Записках из подполья» основано на абстрактных определениях, в то время как «Время Ночь» описывает окружающую действительность через конкретные условия. Далее в главе 4 мы рассматриваем то, как парадигма абстрактности и конкретности связана с сумасшествием повествователей-героев.

Самое главное место действия в повести «Время Ночь» — переполненная квартира Анны, где раньше жила и ее мать, Сима, и где по очереди живут сын Андрей, дочь Алена и дети Алены. Эта квартира, как и вообще места действия в произведениях Петрушевской, слишком маленькая, угнетающая, нищая, убогая. Переполненный дом не дает своим жителям покоя или уединения: Анна читает дневник своей дочери и Андрей ворует деньги у своей матери. Однако квартира — это единственное собственное место повествователя-героя, Анны Андриановны. Хотя квартира хаотичная, она дает какую-то защиту от окружающего мира вне квартиры, от неконтролируемого общества:

Это я теперь сидела, я теперь сидела одна с кровавыми глазами, пришла моя очередь сидеть на этом диванчике с норочкой. Значит, дочь теперь сюда переедет, и мне тут места не останется и никакой надежды. Дочь моя займет большую комнату, Тимошу отправит с кроваткой ко мне, так. И на кухне будет праздновать одиночество, как всегда я ночами. Мне тут нет места! (Петрушевская 2009: 331.)

В этой цитате видно, что дом Анны явно определяет ее идентичность. Ей страшно, когда она узнает, что лишится своей свободы, своего пространства и места в мире, и что у нее больше не будет места, где «праздновать одиночество».

В повести Петрушевской существует противопоставление между местом внутри квартиры Анны и местом вне ее квартиры²³. То, что не относится к семье Анны — это обычно угрожающее и элементы внешнего мира — вредны:

Я не хочу, чтобы Андрей с его нервной системой опять сорвался, теперь уже из-за подлеца (отец Тимы, посторонний — ЛК). Ведь он его пришьет! — громко говорила я, рассчитывая на размер нашей квартиры, что подлец услышит. Тимка заскрипел в кровати, она к нему бросила, даже преувеличенно, а подлец, оказывается, стоял тут же, за моей спиной, и, как всегда, молчал. А что ему было говорить, кому кто здесь мог сказать что-либо новое? Все висело в

²³ Как мы будем излагать в главе 2.3., в связи с описанием образа Москвы, приватная сфера Анны Андриановны расширяется и весь город становится сферой ее попечения.

воздухе, как меч, вся наша жизнь, готовая обрушиться. (там же: 277.)

Анна стяжательно защищает свой дом от посторонних людей, и кажется, что она хочет отчаянно держаться за представление о своем собственном пространстве как всемогущем матриархате, где все посторонние оказываются врагами, которые могут увести детей Анны из сферы ее влияния.

Подпольный человек называет свое жилье, в частности, гробом, дурным домом, мышеловкой, и изображает его как грязный, отвратительный уголок за пределами Санкт-Петербурга. Квартира Анны также характеризуется зоологическими представлениями—она изображается как джунгли. Но если подпольный нарратор Достоевского бунтует против науки и законов природы, то в квартире Анны именно законы природы имеют власть. Жизнь становится борьбой, в которой люди стараются эксплуатировать друг друга:

Андрей ел мою селедку, мою картошку, мой черный хлеб, пил мой чай, придя из колонии, опять, как раньше, ел мой мозг и пил мою кровь, весь слепленный из моей пищи, но желтый, грязный, смертельно усталый. Я молчала. (там же: 290.)

Андрею понравилось доить меня, тлю. (там же: 303.)

Даром ли пьешь (дети вообще?—ЛК) нашу кровь? (там же: 310.)

Тем не менее пространство, или жилье, функционирует по-разному для подпольного человека и Анны. «Подполье» обозначает скорее всего внутреннее состояние и моральную деградацию нарратора-протагониста Достоевского. Оно символизирует изоляцию сознания пишущего субъекта от всех общественных обязанностей. Таким образом, если «подполье» указывает на метафорическое одинокое положение героя Достоевского вне окружающей реальности, то «край стола» располагает Анну Андриановну, хотя тоже на краю общества, но главным образом внутрь осязаемо тесной, даже клаустрофобической, квартиры. Следовательно, подпольный человек

расположен в пространстве, которое, скорее всего, духовно изолировано от ежедневной жизни, в то время как Анна Андриановна живет среди конкретных обыденных страданий. Произведения Петрушевской часто описываются как «бытовая литература» (Katz 1998: 188). Под этим имеется в виду, что в ее рассказах сосредоточиваются на будничных темах. Петрушевская изображает жизнь именно простых людей - обычно женщин - в эпоху Советского Союза, и ее темами являются, например, насилие в семье, аборт, голод, смерть. Подпольный человек, при боязни жизни, не достигнет реального мира или будничного уровня, и Анна не умеет духовно подняться над будничной реальностью. Подпольный человек привязан к абстрактности, которая, на наш взгляд, вызывает и абстрактный, экзистенциальный характер его письма. В то время Анна не может освободиться от конкретности, которая не дает ей возможность для экзистенциального мышления, свойственного «лишнему человеку». Значит, Анне нужно записывать испытания ежедневной жизни, описывать проблемы социальной действительности. А подпольный человек страдает от внутреннего, духовного дефекта, от неспособности связываться с внешней действительностью, и это заставляет его писать.

2.1.3. Движение

Мы хотим еще вкратце коснуться вопроса о значении движения в «Записках из подполья» и повести «Время Ночь», так как мы считаем, что движение отражает отношение нарраторов-протагонистов к окружающей реальности. Речь пойдет именно о движении внутрь в жилье или наружу из жилья нарраторов-протагонистов. Важно заметить, что в то время как Анна живет вместе с людьми, подпольный человек живет только со слугой, Аполлоном. Поэтому в повести «Время Ночь» намного больше движения, чем в «Записках из подполья». Мы считаем, что подчеркивание перемещений героев рассказывает о том, что содержание записок сосредоточено на изображении внешних обстоятельств. Как уже говорилось, первая часть записок подпольного человека фокусируется на описании мыслей и эмоций

нарратора-протагониста. Поэтому, на наш взгляд, в первой части подпольный человек никуда ни ходит. А вторая часть сосредоточивается на внешних условиях—и характеризуется бешеной энергией движения (подпольный человек спешит на встречи, преследует своих «соперников» и беспокойно двигается туда-сюда в своем подпольном уголке).

По нашему мнению, и для подпольного человека, и для Анны, то, что существует вне их жилья, вредно и угрожающе. Однако именно в связи с движением, внешняя угроза в повести «Время Ночь»—предстает нам нечто мужское. Квартира Анны характеризуется, в частности, как «материнское гнездо» (Петрушевская 2009: 303), сопоставляется метафорически с маткой, и имеет подчеркнута женскую сущность—даже у Тимы, по словам Анны, «шелковые волосы», «кудри» (там же: 245) и он много раз ошибочно принимается за девочку. Следовательно, движение в повести «Время Ночь» чаще всего обозначает мужчин, которые насильно проникают в квартиру Анны. Как пишет Далтон-Браун (Dalton-Brown 2000: 69), проникновение в квартиру можно считать символом захвата женского тела мужчинами: «Just as Alena's body is constantly invaded by her lovers, so Anna's flat is invaded by her own children, returning to the womb in a vampiric fashion».

Значит, телесность связывается с темой движения и с пространством в повести «Время Ночь». Далее мы перейдем к теме телесности, но относительно движения, хотим еще затронуть вопрос о метафорическом значении дверей в «Записках из подполья» и «Времени Ночь». Подпольная комната нарратора-протагониста Достоевского изолирована дверью от окружающего мира. Как отмечает Джонстон (Johnston 2004: 6), дверь функционирует как защита от влияния окружающего общества: «It (дверь—ЛК) functions as a protection against having to learn anything». Значит, подпольный человек может сам контролировать и задерживать движение в своем пространстве. Далее, дверь также представляет возможность к взаимодействию с окружающим миром—если ее открывают. А если дверь остается

закрытой, то взаимодействие является лишь идеей, абстракцией. А для Анны контролировать движение не всегда возможно; хотя дверь в ее квартиру заперта, люди умеют пробиться сквозь нее. Тем не менее, то, что происходит внутри ее квартиры, тоже не находится под ее контролем: «Doors can be locked, yet what lies behind the locked doors is often unendurable: negative force fields that repel other human beings, battlefields for the family wars that rage throughout Petrushevskaya's work.» (Woll 1993: 125).

Итак, мы утверждаем, что движение, когда связывается с метафорой двери, приобретает абстрактное значение для подпольного человека (в тех ситуациях, когда дверь остается закрытой), в то время как движение в записках Анны, хотя метафорически сопоставлено с овладением женским телом, прежде всего имеет конкретное физическое значение. Мы хотим еще заметить, что поведение подпольного человека по отношению к другим людям (именно к Лизе) ведет к тому, что Лиза больше не возвращается к нему. Иначе говоря, подпольный человек своим поведением подавляет движение Лизы и вредит себя. А поведение Анны причиняет боль прежде всего окружающим людям—и парадоксально, что эти люди возвращаются. Значит, взаимодействие с окружающим миром, в принципе, возможно для Анны Андриановны, но это взаимодействие все же не осуществляется; другие люди не уважают приватность пространства Анны и реального общения нет. То, что люди возвращаются (в матку?), подчеркивает циклический характер текста—вопрос, который мы будем рассматривать подробнее в связи с анализом образа Москвы и далее в главе 3.

2.2. Телесность

Оппозиция абстрактности и конкретности явно выражается и в описаниях телесности в «Записках из подполья», и в повести «Время Ночь». Телесность для обоих нарраторов-протагонистов имеет, главным образом, значение боли. И подпольный человек, и Анна Андриановна, специфически рассказывают о своих физических проблемах, но для подпольного человека разные болезни, и боль вообще, имеют, прежде всего, духовный характер. В самом начале своих записок подпольный человек утверждает, что:

У меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь, и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен). Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! (Достоевский 1956: 133-4.)

Значит телесность—это способ для идеологической манифестации подпольного человека. Через манифестацию боли и своей способности терпеть эту боль он демонстрирует свои индивидуализм и независимость от окружающего мира. Помимо этого, он также проводит параллель между телесностью и сознанием: «Клянусь вам, господа, что слишком сознавать—это болезнь, настоящая, полная болезнь.» (там же: 136). Значит, он считает физическую боль и умственную деятельность равно определяющими его записки и его субъективность. Важно, однако, отметить, что как видно в цитате, не только боль, но и сознание приобретают отрицательное значение для подпольного человека. Таким образом, в «Записках из подполья» не создается бинарная оппозиция: физическое-умственное,

иерархия, которая прикрепляла бы позитивные ценности к умственному, и негативные ценности к физическому. Вместо этого, подпольный человек со своей иллюзорно свободной волей считает себя выше физического и умственного:

Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия,— вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту. [---] Вы кричите мне (если только еще удостоите меня вашим криком), что ведь тут никто с меня воли не снимает; что тут только и хлопочут как-нибудь так устроить, чтоб воля моя сама, своей собственной волей, совпадала с моими нормальными интересами, с законами природы и с арифметикой.

—Эх, господа, какая уж тут своя воля будет, когда дело доходит до таблички и до арифметики, когда будет одно только дважды два четыре в ходу? Дважды два и без моей воли четыре будет. Такая ли своя воля бывает! (Там же: 153, 158-9.)

Как было нами уже отмечено, телесность в повести «Время Ночь» связана с описанием пространства, т.е. квартира Анны приобретает физические атрибуты, как например «материнское гнездо». Таким образом, пространство и телесность связываются и с описанием материнства. Мы считаем, что хотя материнство не является темой данного исследования, чтобы понимать образ Анны Андриановны, мы не можем не рассматривать материнство. По запискам Анны, материнство не просто что-то чистое, счастливое, идеальное и естественное (как оно было согласно советскому идеалу), а также грязное, некрасивое, угнетающее. Раны, выделения, прыщи, запахи, психические и физические болезни—везде в рассказе. Анна Андриановна и ее мать Сима болеют шизофренией, Андрей алкоголик, у Тимы энцефалит, все герои страдают от недостаточной гигиены:

Все это наши (женские—ЛК) грязные, кровавые дела, грязь, пот, тут же и мухи, если не мыть [---] То и дело что-то кипятилось, что-то гладилося, моя мокрая кура (Алена—ЛК) заболела запорами, у нее открылись трещины на сосках плюс загробления молочных желез. Высокая, значит, температура, крик Тимы [...] я молчу. (Петрушевская 2009: 275.)

Адлам, цитируя Иванову (Adlam 2005: 73), пишет о том, как проявления нездоровых и деформированных тел в произведениях Петрушевской являются контраргументом против неуязвимого неоклассического тела, представленного в искусстве социалистического реализма. Вместе с тем в повести несколько раз подчеркивается то, что мать и дочь делят друг с другом одинаковые физические испытания, в частности, беременность, а такие наследственные болезни, как шизофрению.

Итак, если для подпольного человека телесность имеет абстрактное значение манифестации идеологии свободной воли, то для Анны телесность, прежде всего, связывается с ежедневной борьбой за существование. Эмерсон (Emerson 2008: 233) пишет, что «In Petrushevskaya's anatomical materialism, bodies are not transfigured. They routinely vomit, urinate, sweat and bleed.» Конкретность связи между телесностью и пишущим субъектом подчеркнута через связь между матерью и дочерью. Как мы уже выявили, все женщины в семье повести Петрушевской решают одинаковые физические проблемы и кажется, что это одинаковое переживание женственности как будто объединяет их в единое целое, подчеркивая особую судьбу женщины в советском обществе. Сима, Анна и Алена символизируют цепь поколений, в которых связь между матерями и дочерьми удивительно тесна. Анна Андриановна не умеет отличать свою идентичность от идентичности своей дочери, как и Сима не умеет делать это по поводу своей связи с Анной. В своей замечательной работе Леэрд (Laird 1999: 40-41) интервьюирует Петрушевскую, которая рассказывает о своих взглядах на отношение между Анной и Аленой: «То, что Анна знает про свою дочь—это то, что она знает про себя [---] Анна относится к поступкам своей дочери так отрицательно потому, что она боится за себя.» Следовательно, Петрушевская (там же: 39) изображает миф материнства: «Существует известная легенда, идеал, мечта, которая существовала еще до Иисуса Христа, о том, что любовь к своей матери—самая святая форма любви, и, как и со всеми мифами, открытие его ошибочности, недостоверности, уничтожающе.» Несмотря на то, что Петрушевская

изображает материнство и телесность как мифы русской культуры, эти элементы все же имеют конкретное значение для нарратора-протагониста Анны Андриановны. Конкретную связь, описанную в повести «Время Ночь», между матерью и дочерью можно сопоставить с философией подпольного человека о человеке как продукте чужих литературных влияний:

Да взгляните пристальнее! Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся,— не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся,— человеками с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывалыми общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи. Но довольно; не хочу я больше писать „из Подполья“... (Достоевский 1956: 244.)

Если по запискам подпольного человека, телесность и духовность вызывают отрицательные ассоциации, то в записках Анны создается довольно четкая бинарная оппозиция между этими двумя элементами. Два самых важных элемента в формировании субъективности Анны—материнство и письмо. Из них материнство, как было нами уже отмечено, связывается с телесностью, в то время как писательство, как оппозиция телесности, соединяется с духовностью. Как уже говорилось, Анна демонстрирует свою «культурность», используя ссылки на творчество писателей, которых окружающие люди, предположительно, не знают:

Когда я изредка выступаю, я прошу объявить так: поэт Анна – и фамилия мужа. Они меня слушают, эти дети, и как слушают! Я знаю детские сердца. И он всюду со мной, Тимофей, я на сцену, и он садится за тот же столик, ни в коем случае не в зрительном зале. Сидит и причем кривит рот, горе мое, нервный тик. Я шучу, глажу Тиму по головке: «Мы с Тamarой ходим парой»,— и некоторые идиоты организаторы начинают: «Пусть Тамарочка посидит в зале», не знают, что это цитата из известного стихотворения Агнии

Барто. (Петрушевская 2009: 244.)

Значит литература и духовность противопоставляются грубой телесности и природе. Далтон-Браун (Dalton-Brown 2000: 71) утверждает, что аллюзии на литературу, однако, не облагораживают физическое страдание. Соглашаясь с пониманием Далтон-Браун о существовании бинарной оппозиции, мы все же считаем, что в процессе письма, Анна в какой-то мере опишет трудные чувства, как бы освобождаясь от испытаний материнства. И через этот процесс она открывает духовную сущность писателя. Тем не менее важно подчеркнуть, что материнство не является только телесным элементом, но материнское попечение приобретает и духовные характеристики. Анна, в частности, называет Тиму «святым младенцем» (Петрушевская 2009: 311), а материнством—«святым словом» (там же: 274) и утверждает, что в качестве матери она «все время всех спасает» (там же: 312).

Нельзя, однако, не обратить внимание на то, что хотя подпольный человек конструирует для себя субъективность человека, тело которого функционирует как знак его умственного положения выше других, он все же не может избежать своих неконтролируемых телесных выделений:

А главное, на панталонах, на самой коленке было огромное желтое пятно. Я предчувствовал, что одно уже это пятно отнимет у меня девять десятых собственного достоинства. Знал тоже я, что очень низко так думать. «Но теперь не до думанья; теперь наступает действительность», думал я и падал духом. Знал я тоже отлично, тогда же, что все эти факты чудовищно преувеличиваю; но что же было делать: совладать я с собой уж не мог, и меня трясла лихорадка. (Достоевский 1956: 191.)

Как отмечает Джонстон (Johnston 2000: 8), желтый цвет пятна на панталонах можно считать символом болезни, трусости и неспособности подпольного человека контролировать свои телесные выделения. Желтый цвет также связывается с описанием города, где «идет снег, почти мокрый, желтый, мутный» (Достоевский 1956: 167). По мнению Джонстона (Johnston 2000: 8), «what was once a stain on his

trousers now defines the entire atmosphere in which he lives [...] the dreariness conveyed by the image is thus clearly linked to what has made it: the urban human being». Следуя за этим, мы проводим параллель между оппозицией в описаниях телесности-духовности (природы-культуры) и оппозицией, присущей мифу о Петербурге. Следующая глава выявляет отношение этого дуалистического мифа о Петербурге с пишущей в городе личностью. Тем не менее, выявляется и отношение между Петербургом и Москвой с точки зрения их влияния на пишущего субъекта.

2.3. Петербург-Москва

Мы утверждаем, что через оппозицию абстрактности и конкретности выгодно анализировать и функции Петербурга и Москвы для пишущих субъектов. Город имеет важное значение для обоих нарраторов-протагонистов. На наш взгляд, Петербург в «Записках из подполья» изображается как мужской, абстрактный город, в котором одновременно воплощаются и рациональность, и безумие. А Москва, как противоположность Петербурга, приобретает характер органической «Матери-Руси», где нищета жизни заставляет людей бороться за существование. Вместе с тем оба города вызывают у рассказчиков графоманскую нужду писать, но письмо не налаживает их проблематичное отношение с окружающим миром.

Исходным пунктом нашего анализа является теория Топорова (2003) о петербургском тексте и о мифе Петербурга. Как уже говорилось, миф о Петербурге, который находится в основе литературной концепции петербургского текста, основывается на дуализме. Главными оппозициями, формирующими дуалистический характер города, являются природа-культура, рационализм-хаос и милитаристский, императорский режим города и беспорядочность его жителей (Könönen 2003: 18-19.) Как пишет Топоров (2003: 21), образ Москвы вписан в петербургский текст, т.е. в петербургском тексте присутствует московский элемент.

По мнению Топорова (там же: 74), Петербург и Москва являются противоположными компонентами, которые можно разобрать на две схемы: по одной из них бездушный, официальный и неестественный Петербург противопоставляется естественной, душевной и семейственной Москве. По другой схеме Петербург как культурный, организованный и европейский город противопоставляется Москве как хаотичной и полуазиатской деревне. Так как тема образа Петербурга в творчестве Достоевского не является новой среди литературоведов, нам кажется уместно сосредоточиться специфически на описании Москвы в повести «Время Ночь» и выявить изображение Петербурга Достоевского только с целью создания основы для сопоставления образа городов в «Записках из подполья» и повести «Время Ночь». Конечно, «Время Ночь» нельзя включить в группу петербургских текстов. Нам все же кажется плодотворным применять дуалистическую идею, приписанную петербургскому тексту, о противоположности Петербурга и Москвы, для анализа образа города в записках Анны Андриановны.

Петербург в «Записках из подполья» изображается через местные топонимы и через аллюзии на петербургский текст²⁴. Подпольный человек ходит, в частности, «по самым людным, промышленным улицам, по Мещанским, по Садовой, у Юсупова сада» (Достоевский 1956: 224). Тем не менее, он много раз упоминает Невский проспект, Сенную площадь и другие центральные (конкретные и общие) топонимы Петербурга. Подпольный человек изображает Петербург как «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» (там же: 136). Помимо этого, он излагает, что «климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить» (там же). Он все же не хочет выехать из города и говорит, что «да ведь это совершенно все равно - выеду я иль не выеду» (там же). Значит, парадоксальность подпольного человека видна и в его отношении к Петербургу. Он утверждает, что из-за Петербурга ему неловко жить, но он одновременно упрямо остается там. «Отвлеченность» и «умышленность» явно

²⁴ Кёненен (Könönen 2003: 25) говорит о «топографических чертах» и «лингвистических чертах», т.е. намеках на реальные элементы города и намеках на традицию петербургского текста.

связывают «Записки из подполья» с традицией Петербургского текста. Подпольный человек имплицитно, что в городе не присутствует ничего естественного или реального.

Как пишет Кёненен (Könönen 2003: 19), в петербургских текстах «the role of harsh fate playing with the lives of the 'little men' is given to the city itself. With its abstractness and secular militancy it fails to take individual human contingency sufficiently into account». В «Записках из подполья» Петербург, безусловно, описывается как строго контролируемый, бюрократический и отчуждающий город. Отчуждающий характер города создается именно его абстрактностью. Оппозиция между природой и культурой, которую мы нашли и в описании телесности в обоих произведениях, присутствует в петербургских текстах и в описаниях города в «Записках из подполья». В петербургских текстах часто уделяется внимание уникальному началу города: Петербург не родился органически, он был создан по приказу Петра I-ого, который выбрал тревожное место для новой столицы на берегу Финского залива. Таким образом, Петербург одновременно считается и победой разума над природой и преступлением против природы (Топоров 2003: 23). Подпольный человек сравнивает Петербург с кладбищем и намекает на неизбежное разрушение города, которое будет причинено силами природы: «Место водяное такое. Здесь везде болото. Так в воду и кладут. Я видел сам...много раз...» (Достоевский 1956: 209).

В связи с его неестественным и умышленным началом, Петербург часто изображается как город без истории (Топоров 2003: 17). Отчужденность подпольного человека можно считать следствием абстрактного и искусственного характера города. Джонстон (Johnston 2000: 4) констатирует, что подпольный человек не имеет никаких элементов вокруг себя, с которыми он мог бы отождествляться:

the urban environment brings with itself no sense of a long historical identity, no unique cultural tradition, nothing he can call his own, no

personal past [...] Hence, he is driven inward, ceaselessly exploring his own nature, the only world in which he has any interest or with which he has any intimate contact.

Таким образом, можно утверждать, что подпольный человек пишет из-за города: он записывает свое внутреннее, экзистенциально угнетающее состояние, чтобы освободиться от своих мучительных мыслей через письмо. Умышленность города связывается и с тем, что подпольный человек сознательно решил остаться в Петербурге, и как он излагает, он «не выедет из Петербурга». Иными словами, он не имеет семьи или корней в Петербурге—он не унаследовал своей позиции в этом огромном, бюрократическом городе (Johnston 2000: 4). Умышленность и искусственность Петербурга интересно противопоставляются естественности Москвы. Если подпольный человек живет один (без предков) в абстрактном Петербурге, то Анна Андриановна обитает в подчеркнуто органической, наследственной Москве. Как мы покажем позже, Москва, описанная в записках Анны Андриановны, приобретает женственный характер. Если Петербург подпольного человека изображается как большой гроб, то Москва Анны Андриановны напоминает колыбель. Циклическое повествование и повторяющиеся эпизоды²⁵ в записках Анны Андриановны подчеркивают бесконечную цепь поколений, отношения между матерями и дочерьми и расширяет сферу материнского попечения от приватности квартиры Анны до публичности пространства всей Москвы. Значит, Москва представляет собой цикл поколений и цикл материнства: органическое, непрерывное целое, которое заставляет Анну Андриановну, подобно матери, ухаживать за духовной культурой всей страны.

В Москве Анны Андриановне важно найти некоторые точные московские топонимы, в частности, Бутырскую тюрьму, но город, прежде всего, изображается через «общемосковские» элементы, как переполненные трамваи, метро, маршрутки и электрички, тесные коммуналки, нищие больницы, издательские дома. Подобные

²⁵

Мы рассмотрим повествовательные стратегии подробнее в главе 3.

анонимные объекты формируют обобщенный образ города и выявляет его анонимный характер (Könönen 2003: 26). На наш взгляд, через «общемосковские» топонимы в повести «Время Ночь», во-первых, подчеркивается безликий образ города, а во-вторых, показывается обыкновенная жизнь простых людей. Здесь уместно заметить, что обобщенные московские объекты сосредоточены именно на «женских» топонимах, как родильных домах. Рюткёнен (Rytönen 2004: 223) уместно утверждает, что

hospitals and maternity clinics often form the milieu in Russian women's prose text's of the time (1980's-90's). It has been noted that in these places, which were supposedly created to preserve life "one finds instead an atmosphere of punishment and denunciation" (Costlow et. al. цит. по Rytönen 2004: 223.)

Несмотря на то, что Рюткёнен не говорит специфически о московской среде, мы считаем, что Москва приобретает женственный характер в записках Анны. Тем не менее женственность города связывает «Время Ночь» с двумя традициями описания Москвы в русской литературе: Москва как «большая деревня» и Москва как «Третий Рим».

Миф о Москве как о деревне родился в сопоставлении с Петербургом. Как пишет Топоров (2003: 74), Петербург как культурный и урбанистический город противопоставляется деревенской Москве. Хотя в Москве Петрушевской существуют машины и промышленные здания, главным элементом, определяющим городское пространство, все же является чувство пустоты:

Я выставила чемодан на снег, долго выводила мою старушку, она была хоть и невесомая, но какая-то каменная, неповоротливая. Два здоровых лба сидели и курили, и «скорая» вывернулась из-под наших ног буквально в ту же секунду, когда я захлопнула дверь. Как буквально живое существо, как таракан, вывернулась и укатила.
Где-то мы стояли, на каком-то мосту, серым днем, ближе к вечеру, у обочины. Справа дымили огромные трубы, под мостом проходили

железнодорожные пути, открывались огромные производственные дали. Мимо проехал незнакомый трамвай приглушенно по снегу, стояли на той стороне какие-то кирпичные дома, шли небольшие осадки. Я все дрожала. Где мы находимся? (Петрушевская 2009: 346.)

Помимо ощущения одиночества, возникшего из-за пустого города, в записках Анны Андриановны много раз говорится о некультурности и простоте людей, живущих в Москве:

Я купила на последние и пригласила очень милого слесаря вставить замок в дверь моей комнаты. Слесарь взял с меня рубль и шутил со мной, что как раз ищет жену. Глупец, он не подозревал, что я уже взрослая и даже готовлюсь стать бабкой! Святая простота простых людей, которым просто нравится любой человек, а преграда не существует ни на уровне возраста, ни на каком другом. (там же: 268.)

В отрывке видно, что Анна видит других как регрессивных и необразованных людей, лишенных нравственности и ценностей. Тем не менее городское пространство постоянно приравнивается к природному состоянию:

Теперь Алена меня полностью загрузит детьми, думала я, бросит на меня троих, а как же так, мне надо съездить к маме туда. Почему я не обтерла ей лицо? Что было так каменеть, обычное дело, старца везут в богадельню, Божие дело этих санитаров. Что было так рыдать на скамейке в метро, люди смотрели, глупость. Закон. Закон природы. Старое уступает место молодым, деткам. (там же: 348.)

В цитате видно, как объявление в метро связывается с циклическим ходом жизни. Как мы уже заметили, в записках Анны также подчеркивается роль законов природы в жизни людей. Значит, Москва описывается как находящийся в естественном состоянии город, где люди, как представители такого состояния, ведут себя, как животные. На наш взгляд, использование идеи «Москва как деревня» подчеркивает естественность и органическое начало города. Таким образом, материнство связывается и с описанием города, и Москва приобретает роль матери всей России.

Значит, роль Анны как матери покрывает не только приватное пространство, квартиру Анны, а также публичное пространство — она ухаживает за людьми (хотя ли они это или нет) на улице, в трамвае, на работе.

В записках Анны роль города как зоны материнского попечения приобретает и благородные и даже святые характеристики. Как было нами уже отмечено, Анна принимает себя за спасителя, называет себя «богиней» и усваивает позицию мессии среди окружающих людей:

Нести просвещение, юридическое просвещение в эту темную гущу,
в эту толпу! Воплощенная черная совесть народа говорит во мне, и
я как бы не сама, я как пифия, вещаю (там же: 313.)

Таким образом, Москва в повести «Время Ночь» описывается подобно идее о Москве как Третьем Риме. Этот миф связан с исторической ролью города как столицы и религиозного центра. Миф родился до основания Петербурга, т.е. он самостоятельное явление, хотя в связи с историей двух столиц России, можно утвердить, что теперь в него входит и противопоставление между Москвой и Петербургом. (Хаканен 2002: 16-17.) Согласно этому мифу, Москва является свойственно святой и вечной. В записках Анны Андриановны подчеркиваются именно мессианизм материнства/города и избранная роль женщин/матерей просвещать людей и почитать традиционные ценности. Таким образом, и с моделью Москвы как Третьего Рима, и как деревни, связывается функция письма Анны Андриановны. Она пишет, чтобы одновременно показать свою «образованность» и чтобы «альтруистически» цивилизовать простых, даже деревенских москвичей. Здесь уместно заметить, что одна из важнейших разниц между мифами о Петербурге и Москвы связана именно с их возникновением: в то время как Москва имеет старые мифологические корни, петербургский миф характеризуется отсутствием истории (Лотман 1984: 36). Согласно Кёненен (Könönen 2003: 18), в петербургских текстах органический и святой характер Москвы не вызывает такого же (мужского) экзистенциального страха, как Петербург. Однако, как мы увидим впоследствии,

женственная Москва также умеет мучить своих обитателей.

Кроме традиционных подходов к Москве, мы хотим еще рассмотреть два возможных варианта, объясняющих функцию города: город как отчуждение и город как театр. Эти элементы включены и в традицию петербургского текста, но мы будем их здесь анализировать как самостоятельные черты. При помощи этих подходов мы проанализируем и отношение города к гендеру и письму нарратора-протагониста. Как можно было заметить в цитате, изображающей пустоту Москвы, Анна считает город пространством, в котором можно заблудиться. Через неопределенные атрибуты «где-то мы стояли», «на каком-то мосту», «мимо проехал незнакомый трамвай», «стояли на той стороне какие-то кирпичные дома» письмо Анны выявляет ее потерянную. Цитата кончается безнадежным вопросом «Где мы находимся?», который еще больше подчеркивает растерянность Анны. Москва Петрушевской изображается как пространство, которое вводит его жителей в заблуждение, и где его обитатели становятся беспомощными. Анна даже с сарказмом комментирует свое вышеупомянутое состояние как «топографический кретинизм» (Петрушевская 2009: 346). Тем не менее, отчуждение реализуется и через повторяющиеся упоминания о нахождении Анны Андриановны на «краю» или на «обочине» чего-то. Помимо этого, повторяющиеся намеки на глаза и окна, которые чаще всего являются затуманенными от слез или непроницаемыми из-за мороза, подчеркивают недоступность человека реальному окружающему миру. Анна описывает их перевозку (она в машине со своей матерью) из одной больницы в другую: «Они нас повезли. Куда? Путь был сложен. Куда нас везли? Куда? Я лишена была возможности видеть, стекла ведь в таких машинах забелены специально, чтобы не волновать окружающих.» (там же: 345.) Нахождение на краю и невозможность разбирать то, что происходит в центре внешней действительности демонстрируют позицию Анны как пленника своего внутреннего мира. Непрозрачная поверхность между двумя мирами показывает несовместимость мира записок с миром актуальной действительности.

Однако, как Смит (Smith 2009: 74) утверждает, отчуждение, вызываемое городом, часто вызывает у героев творчества Петрушевской и нужду контролировать свое окружение. Это обычно связывается с ненавистью протагониста к посторонним и иммигрантами. Как было нами уже отмечено, Москва Анны Андриановны, безусловно, включает в себя противопоставление «нас» и «других». Анна недоверчиво относится ко всем немосквичам, считая, что они все охотятся за московской пропиской. Тем не менее, Анна называет мужа своей дочери, Алены, «городом Тернополь», названием, которое имплицитно его иммигрантское происхождение²⁶. Рабан (Raban 1974, цит. по Smith 2009: 74) уместно пишет, что «If a city can estrange you from yourself, how much more powerful can it detach you from the lives of other people, and how deeply immersed you become in the inaccessibly private community of your own head». Таким образом, по запискам Анны, Москва является элементом, который одновременно требует ее присутствия как контролера и как воспитателя окружающих людей, и исключает ее, выталкивает на край общества. Значит, она одновременно находится и внутри и вне города²⁷.

Индивидуальное сознание и возможность создания своей собственной реальности отражаются и в функции образа Москвы как театрального города. Смит (Smith 2009: 75) соединяет анонимность города с его театральностью, утверждая, что тоталитарное устройство города вдохновляет протагонистов играть роль или ее имитировать. На наш взгляд, писательство Анны и ее идентичность поэта вместе с ее ненадежным нарративом создают впечатление о подвижности сотворения своего «я». Например, в конце повести «Время Ночь» Анна сидит в маршрутке с Тимой и с одной незнакомой женщиной, которая представляет себя «сказительницей», кто «рассказывает сказки и показывает кукол» (Петрушевская 2009: 317). Обе женщины подчеркивают творческий характер своей профессии и ведут разговор изнутри

²⁶ Город Тернополь находится в Украине и он известен из-за своей большой еврейской общины.

²⁷ Мы считаем, что этот дуализм образа города отражается и в удвоении личности Анны Андриановны. Более подробно об этом в главе 4.

своего внутреннего мира, разговаривая мимо друг друга. «Сказительница», в частности, полагает, что Тима—девочка, и Анна не поправляет ее. Тем не менее, эта незнакомая женщина говорит, что ее имя—Ксения. Не зная ее отчества, Анна потом называет ее, например «безотцовщиной», «не имеющей отчества», «всем чужой», «Ксенией без отца» и «Ксенией, лишенной отца» (там же: 319-321)²⁸. Значит анонимность и отчуждение, свойственные городу, вместе с ксенофобией Анны связываются с творческой деятельностью жителей. Москва дает возможность переписывать свое «я», постоянно творить себя заново.

Дневниковый жанр предполагает наличие подлинной реальности, которая существует независимо от мира записок (Кёненен 2010б: 147). Долежел (Doležel 1998: 24) разделяет литературные тексты на две группы: «world-imagining texts» и «world-constructing texts». Эти определения изображают отношения между актуальным и текстуальным мирами. Тексты, относящиеся к группе «world-imagining texts», отражают реальность, которая существует независимо от текстуального мира. А тексты, относящиеся ко второй группе, «world-constructing texts», создают свой мир, свою реальность. При помощи постмодернистской театральной игры предположение о существовании аутентичной действительности вне мира записок нарушается в повести «Время Ночь». На наш взгляд не только нарратор-протагонист повести «Время Ночь», но и подпольный человек, прежде всего, *пишут* свою реальность вместо ее имитирования. Как мы уже отметили, текстуальная действительность обоих нарраторов-протагонистов приобретает более значительную функцию, чем актуальная окружающая реальность. Литература, писательство и вообще текстуальный мир имеют огромное значение для подпольного человека и Анны Андриановны, тема, которая связывает данную главу с вопросами следующей главы.

²⁸ Интересным является та подробность, что роль Анны как «мессии» и ее жертвенность далее подчеркиваются ее именем (имя Анна имеет древнееврейское происхождение и значение 'милость божия'). В то же время имя Ксения (греческое происхождение) имеет значение 'странницы' или 'чужестранки'.

3. ОТНОШЕНИЕ ПИШУЩЕГО СУБЪЕКТА К ПИСЬМУ

В данной главе мы сосредоточимся на анализе письма повествователей-героев Достоевского и Петрушевской. Сначала мы проанализируем композицию обеих повестей и потом сфокусируемся на анализе повествования и функций письма. Целю настоящей главы является выявление отношения подпольного человека и Анны Андриановны к их письму, и исследовать можно ли найти «женские» или «мужские» черты повествования на основе нашего материала.

3.1. Композиция текстов и голос рассказчиков

Как было нами уже отмечено, повествование в обеих повестях ведется от первого лица, значит большинство глаголов, используемых нарраторами-протагонистами— глаголы единственного числа и первого лица. Нарратив от первого лица и некоторые характеристики дневникового письма подчеркивают центральное место Анны Андриановны и подпольного человека внутри их записок. Тигунцова (Tigountsova 2003: 68) пишет о подпольном человеке, что

He is an extremely introspective character; his narcissism 'places' him in the center of the world. Thus he tends to express his viewpoint on the world primarily with regard to himself and to speak about himself most of all.

Как записки подпольного человека, так и записки Анны Андриановны не расположены в хронологическом порядке, о чем свидетельствует и отсутствие датировки. С другой стороны, в обоих произведениях можно найти определенный внутренний порядок. Записки подпольного человека разделены на две части²⁹, и обе части далее—на отдельные главы. Помимо этого, хотя первая часть явно похожа на импульсивный устный монолог, она все же включает в себя 11 глав, из которых каждую можно посчитать отдельной записью в дневнике, и эти записи

²⁹ См. главу 1.3.

зафиксированы с интервалами. В записках Анны Андриановны нет очевидного внешнего порядка. Записки Анны не включают в себя отдельных глав или частей, но фрагментарные отрывки, которые следуют друг за другом без объяснений. Таким образом, в повести нет четкого двигателя сюжета, а одна мысль рассказчика ведет к другой, в результате чего повествование приобретает форму потока сознания: оно очень эмоциональное и движется импульсами. Но как уже говорилось, 'ночь' можно считать датировкой и для записок как в целом («Время Ночь») и для отдельных глав в ее, несомненно, путаных во временном плане записках.

То, что обе повести написаны в форме записок, связывается с вопросом о приватности и публичности документа. Предположительно записки не рассчитаны на публичное восприятие, а пишутся «для себя». Важно, однако, отметить, что и «Записки на краю стола» и «Записки из подполья» посвящены определенным адресатам. И подпольный человек, и Анна Андриановна обращают свои слова имплицитному читателю: подпольный человек говорит/пишет воображаемому читателю (используя местоимение «вы» или субстантив «господа») и Анна Андриановна—людям вокруг нее, в первую очередь, своим детям. Значит, подпольный человек обращается к «мужской», неиндивидуализированной публике, которая имеет общий, абстрактный характер. Анна обращается, хотя и таким же образом к коллективной публике, но скорее всего к "реальным", индивидуальным людям, своим близким. Однако, как будет показано нами в следующих главах, стремление к взаимодействию, к диалогу с окружающим миром не удастся, и анонимные записки остаются на краю. Интересным является и тот аспект, что хотя сами повествователи-герои видят себя как исключительно уникальную личность (а в повести Петрушевской даже как поэта), имплицитный автор обоих произведений утверждает, что образы пишущего субъекта являются определенными прототипами, представителями определенного времени. В самом начале «Записок из подполья» Достоевский комментирует записки следующим образом: «такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем

обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество» (Достоевский 1956: 133). Подобно этому, Петрушевская подчеркивает коллективность истории, рассказанной Анной Андриановной:

Russia is a land of women homers - women who tell their stories orally, just like that, without inventing anything. They're extraordinarily talented storytellers. I'm just a listener among them. But I dare to hope that *The Time: Night* is a kind of encyclopaedia of all their lives. However terrible these narratives may be, people's lives, it turns out, are infinitely rich, rich in humour as well as tragedy. (Petrushevskaya in Laird 1999: 39.)

Как в подполье Достоевского, так и в записках Анны Андриановны, голос повествователя-героя является смешением самовлюбленности и самоненависти. И Анна, и подпольный человек постоянно защищают себя, но и хвастаются своим превосходством. Важно, однако, заметить, что в сравнении с записками Анны Андриановны, документ подпольного человека, как и его образ вообще³⁰, являются статическими, законченными. Большинство событий, описанных в записках подпольного человека, подчеркнуто произошли в прошлом: «The entire document is enclosed, closed off, with its crises already well rehearsed and stylized» (Emerson 2008: 234). Значит, по стилю «Записки из подполья» похожи на манифестацию абстрактной философии подпольного человека, в то время как «Время Ночь» является, скорее всего, записью ежедневных страданий женщины и матери—и в этих записках нет конца или решения. Тема открытости/закрытости записок связывается и с позицией имплицитного автора по отношению к тексту и нарративу. Достоевский в предисловии к «Запискам из подполья» примечает, что «Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени» (Достоевский 1956: 133). Значит, Достоевский отделяет себя от нарратора и «клинически» исследует образ пишущего субъекта с расстояния. А имплицитный автор повести «Время Ночь» не прямо комментирует образ Анны Андриановны, а скорее, показывает женскую реальность как она есть—

³⁰ Как было нами уже отмечено, образ подпольного человека характеризуется как гроб, как мертвое место, в то время как окружающая среда Анны Андриановны больше похожа на колыбель с маятниковым колебанием, циклическим движением персонажей текста и самого нарратива.

без «диагноза».

Особенность формы записок заключается в том, что повествователь-герой является одновременно и повествователем, и испытывающим лицом; субъектом и объектом своих записок. Таким образом, способность ведущего записок к самоанализу и объединению своего представления о «себе» с представлением других о «себе» функционирует как главный элемент в конструировании идентичности повествователя-героя. Согласно Тамми (Tammi 1992: 24-25), в сферу нарратологического исследования входит анализ отношения, во-первых, между имплицитным автором и имплицитным читателем, во-вторых, между повествователем и вымышленным адресатом, и, в-третьих, между внутренним повествователем и внутренним вымышленным адресатом. Под имплицитным автором Тамми (там же) имеет в виду предполагаемого автора текста, но это не обозначает Петрушевскую или Достоевского как исторических личностей. Подобно этому, имплицитный читатель обозначает предполагаемого читателя текста. Что нам кажется важным в этих определениях—это их функции в связи с пониманием текстов. Значит, роль имплицитного автора включается в том, что когда высказывания повествователя текста вызывают сомнения у имплицитного читателя (напр. в связи с другой информацией переданной текстом или другими, внутренними повествователями), то имплицитный читатель понимает, что это противоречие должно иметь какое-то значение, придуманное имплицитным автором.

Второй уровень анализа нарратологических связей включает в себя выявление отношения между повествователем и вымышленным адресатом текста. Как было нами уже отмечено, в «Записках из подполья» повествователем является подпольный человек, который создает для себя читателя, то есть вымышленным адресатом в повести Достоевского является «вы» или «господа», придуманные повествователем. Отсутствие «реального» вымышленного адресата можно считать знаком тотального изолирования подпольного человека. А в повести «Время Ночь»

главным повествователем является, конечно, Анна Андриановна, которая пишет чаще всего своей дочери, Алене: ««И я пишу это и для нее, чтобы она сама все поняла, чья жизнь какая!» (Петрушевская 2009: 256). В некоторых местах нарратива Анна также обращается к Тиме: «скоро вообще меня никто не будет приглашать выступать из-за тебя, ты понимаешь? Замкнутый ребенок до слез, тяжелое выпало детство.» (там же: 245.)

А третий уровень в определениях Тамми включает в себя выявление связей между внутренним повествователем и внутренним вымышленным читателем. Этот уровень предоставляет возможность появления разных голосов в тексте. Тем не менее, данный уровень может заставлять повествователя в тексте заменять свою позицию пишущего позицией читающего. Что касается текстов Петрушевской и Достоевского, именно на этом нарратологическом уровне видна разница между двумя текстами. Несмотря на то, что повествовательный голос подпольного человека разделяется на разные конфликтные голоса и даже отрицает себя: «Я ведь вовсе не для оправдания моего сейчас столько наговорил... А впрочем, нет! соврал! Я именно себя оправдать хотел.» (Достоевский 1956: 172), в его записках нет места для внутреннего повествователя, то есть другого повествовательного лица кроме него. А в записках Анны Андриановны включены отрывки из дневника ее дочери Алены, через которые читателю можно услышать голос второго нарративного авторитета. Отрывки из дневника Алены представляются читателю интересным образом: Анна тайно читает дневник ее дочери. Значит, через появление дневниковых отрывков Алены, Анна становится внутренним вымышленным читателем внутри своих собственных записок. Мы вернемся к теме двойного повествования и проанализируем его при помощи цитат из текстов в главе 3.2.2.

3.2. Повествование

Как было уже сказано, и «Время Ночь» и «Записки из подполья» по их повествованию являются главным образом монологом одного центрального субъекта³¹. По своей структуре, обе повести являются смешением спонтанного устного монолога и ретроспективного нарратива. Важно, однако, отметить, что ретроспективный нарратив подпольного человека намного более систематичен, и явно более хронологичен, чем нарратив у Анны³². Тем не менее, даже саму концепцию монолога можно поставить под вопрос, учитывая теорию М. Бахтина (1979) о диалогичности слова³³.

Как было нами уже отмечено, повествование повести «Время Ночь»—нелинейное, но, скорее, циклическое. По мнению Волл (Woll 1993: 125), отсутствие времени в произведениях Петрушевской подчеркивает повторение определенных образцов поведения и их неизбежность:

because she (Петрушевская—*ЛК*) manipulates time-space relations to create essentially timeless narratives, she suggests that repetition of horrifyingly destructive patterns of behavior, in part the result of character and in part conditioned by societal and cultural values and expectations, may be inescapable.

Повторение как нарративная стратегия и как способ сотворения образа Анны Андриановны является фундаментальным повествовательным элементом повести «Время Ночь». Повествование основывается не на хронологическом описании событий с четкой, благородной целью, а на отдельных отрывках, эпизодах, из жизни героя-рассказчика. Эти эпизоды следуют друг за другом без определенного внешнего порядка, подчиняясь смущенным мыслям Анны. В следующей цитате видно, как

³¹ Кроме повести «Время Ночь», Петрушевская использует нарратив от первого лица, напр., в произведениях «Сети и ловушки» (1974), «Свой круг» (1988) и «Дядя Гриша» (1987).

³² Как было нами уже отмечено, документ подпольного человека имеет «законченный» и «стилизированный» характер, в то время как записки Анны не имеют внешнего порядка в смысле отдельных глав или внутреннего порядка в смысле хронологии.

³³ Мы вернемся к теории Бахтина в главе 3.2.2.

Анна сначала рассказывает о ссорах между ней и Аленой, потом по поводу денег у Анны придет в голову событие с незнакомым человеком, который ее обманывал, и в конце она жалуется на недостатке косметики:

Это было время пик, время перед моей пенсией, я получаю двумя днями позже ее алиментов. А дочь усмехнулась и сказала, что мне нельзя давать эти алименты, ибо они пойдут не на Тиму, а на других – на каких других, возопила я, поднявши руки к небу, посмотри, что у нас в доме, полбуханки черняшки и суп из минтая! Погляди, вопила я, соображая, не пронюхала ли чего моя дочь о том, что я на свои деньги покупала таблетки для одного человека, кодовое название Друг, подходит ко мне вечером у порога Центральной аптеки скорбный, красивый, немолодой, только лицо какое-то одутловатое и темное во тьме: «Помоги, сестра, умирает конь». Конь. Какой такой конь? Выяснилось, что из жокеев, у него любимый конь умирает. При этих словах он заскрипел зубами и тяжело ухватился за мое плечо, и тяжесть его руки пригвоздила меня к месту. Тяжесть мужской длани. Согнет или посадит или положит – как ему будет угодно. Но в аптеке по лошадиному рецепту лошадиную дозу не дают, посылают в ветеринарную аптеку, а она вообще закрыта. А конь умирает. Надо хотя бы пирамидон, в аптеке он есть, но дают мизерную дозу. Нужно помочь. И я как идиотка как под гипнозом вознеслась обратно на второй этаж и там убедила молоденькую продавщицу дать мне тридцать таблеток (трое деточек, внуки, лежат дома, вечер, врач только завтра, завтра амидопирин может и не быть и т. д.) и купила на свои. Пустяк, деньги небольшие, но и их мне Друг не отдал, а записал мой адрес, я жду его со дня на день. Что было в его глазах, какие слезы стояли, не проливаясь, когда он нагнулся поцеловать мне мою пахнущую постным маслом руку: я потом специально ее поцеловала, действительно, постное масло – но что делать, иначе цыпки, шершавая кожа!

Ужас, наступает момент, когда надо хорошо выглядеть, а тут постное масло, полуфабрикат исчезнувших и недоступных кремов! Тут и будь красавицей! (Петрушевская 2009: 248-9.)

Очевидно, Анна без особых объяснений меняет тему своего рассказа и нарратив идет как поток сознания. Импульсивность и повторение выражаются в повторении эпизодов, напр., возвращение Андрея и бесконечные ссоры Анны и Алены, и в предполагаемом повторении определенных фраз в диалогах между Анной и ее детьми:

Для Алены все мои слова и выражения, я чувствую, отвратительны. К примеру, вопрос типа «а он интересный?» - если она мне случайно выбалтывала по молодости в восьмом классе что-то о своей подруге Ленке и ее романах. Слова в вопросительной форме «а он интересный?» вызывали у нее столбняк и взрыв ненависти (там же: 283.)

Я молчала. Слова «иди в душ» не лезли вон, но стояли в горле как обида. С детства эта моя фраза вызывала у него (у Андрея—ЛК) рвоту отвращения (поскольку, понятно, эта фраза его унижала, напоминала о том, чего он стоит, потный и грязный, в сравнении со мной, вечно чистой (там же: 291.)

Тем не менее определенные слова и синтаксические конструкции, как «подлец», «я молчу», «обычный случай», повторяются и таким образом создают ритм нарратива, который циклически идет через восклицания и паузы. Все части нарратива в конце концов останавливаются на слове «ночь», которое в тексте обозначает и момент записывания случившегося. По нашему мнению, сам нарратив и нарративный акт приобретает более значительную функцию в повести, чем события или сюжет. Волл (Woll 1993: 125) пишет, что

Within the narrative, however, the relationship of past events to one another and to the narrative present is deliberately distorted and is often obscured by the dense, slow, close-up attention to detail. [---] The grammar of *Petrushevskaya's* narrator's sentences has a kind of forward motion, but the chained-together clauses mire the reader in particularities that have nothing to do with progress or even the movement of time. [---] In *Petrushevskaya's* near-plotless stories she consistently focuses on the narration, on the character narrating, and on the interiority of the narrator.

Здесь важно заметить то, что нарратив действительно отражает внутренний мир Анны Андриановны, но одновременно нарратив не превращается в равноправный диалог, и из-за этого повествование Анны остается «внутри нее».

3.2.1. Кон и аналитические модели повествования

Чтобы подробнее понимать значение временного плана повествования и отношение между повествовательным и испытывающим лицом в повестях Достоевского и Петрушевской, в этой главе мы сначала представляем нарратологические модели литературоведа Кон (Cohn 1983), и потом применяем их к нашему первичному материалу.

Согласно Кон (там же: 146), в нарративах от первого лица временная разница между повествовательным и испытывающим лицом постоянно определяется заново через повествовательные стратегии. Она определяет термин «несовместимый автонарратив» (dissonant self-narration) следующим образом:

the narrative process as the retrospective cognition of an inner life that cannot know itself at the instant of experience, it is therefore essentially a method for rendering past consciousness (там же).

Таким образом, ретроспективный «несовместимый автонарратив» подчеркивает несходство между повествовательным и испытывающим лицом нарратива. Эта повествовательная стратегия часто включает в себя стремление нарратора-протагониста создать причинные связи и когерентную общую картину своей прошлой жизни. А «автономный монолог» (autonomous monologue) обозначает самостоятельную форму, которая подчеркивает неретроспективность повествования. Значит, в «автономном монологе» выделяется одновременность языка и поступка и таким образом возникает иллюзия представления развертывающихся мыслей в момент их появления (там же: 173).

Тем самым повествование от первого лица всегда связано с темой времени и таким образом с вопросом о (не)надежности рассказчика. Хотя время как будто отсутствует в повести «Время Ночь», или время всегда только ночь, то в записках Анны можно найти и стремление разбирать свои записки, и создать из них понятную историю. Записки Анны характеризуются повторением ретроспективного нарратива (в терминах Кон «несовместимого автонарратива») и «автономного монолога». Внутри

ретроспективного нарратива Анна также использует «foreshadowing», то есть намекает на будущие события, пытаясь таким образом понимать и контролировать ход своей жизни: «Речь об этом впереди» (Петрушевская 2009: 262) и «что происходило, мы увидим девять месяцев спустя» (там же: 251). В следующей цитате видно, как ретроспективный нарратив Анны прерывается внезапным вмешательством ее мыслей в настоящем времени (выделено нами—ЛК):

Она и эти двое как-то очень хорошо смотрелись на фоне нашей убогой, загаженной кухни. Свет молодости, свет надежды бил из их глаз, о, если бы они знали, прозревали, что их, собственно, может ждать впереди, кроме тьмы и единственного, что способно греть в этой тьме, детского дыхания Ненаглядного.

Я плотски люблю его, страстно. Наслаждение держать в своей руке его тонкую, невесомую ручку, видеть его синие круглые глазки с такими ресницами, что тень от них, как писала моя любимая писательница, лежит на щеках – и где попало, добавлю я. Даже на стене, когда он сидит в кроватке под лампой. Грубые, загнутые, густые ресницы. О веера! Родители вообще, а бабки с дедами в частности, любят маленьких детей плотской любовью, заменяющей им все. Греховная любовь, доложу я вам, ребенок от нее только черствеет и распоясывается, как будто понимает, что дело нечисто. Но что делать? Так назначено природой, любить. Отпущено любить, и любовь простерла свои крылья и над теми, кому не положено, над стариками. Грейтесь!

Они стояли на этой кухне, мои двое любимых, а я была сбоку припека. [---]

Однако сколько же мне тогда было? Каких-нибудь пятьдесят лет!

Алене девятнадцать, Андрею двадцать.

Это было давно, когда я их родила, сразу за два года двоих, это было сумасшествие одной археологической экспедиции и моя очередная грандиозная ошибка в людях. (там же: 279-81.)

В начале цитаты Анна изображает случай, когда она была на кухне с Аленой («она»), Андреем и мужем Алены («эти двое») без указания времени. Потом упоминание святости сына Алены, Тимы, («что способно греть в этой тьме, детского дыхания Ненаглядного») дает Анне импульс рассказывать о своих чувствах к Тиме (в курсиве). После этого монолога в настоящем времени Анна опять возвращается к ретроспективному нарративу и прошедшему моменту на кухне и старается

разбирать, когда это случилось: «Однако сколько же мне тогда было? Каких-нибудь пятьдесят лет! Алене девятнадцать, Андрею двадцать.» Потом Анна возвращается еще дальше в прошлое, к моменту родов ее детей: «Это было давно, когда я их родила», и потом еще к моменту начала беременности: «это было сумасшествие одной археологической экспедиции». Таким образом, можно утверждать, что через ретроспективное повествование Анна пытается создавать причинные связи и разделять свое повествовательное лицо (то есть свое старшее «я») от испытывающего лица (от своего более молодого «я»). Она старается создавать когерентную общую картину своего прошлого, но ей не удается вспомнить точные детали: «Однако сколько же мне тогда было? *Каких-нибудь* (Выделено нами—ЛК) пятьдесят лет!». Тем не менее, внезапный, даже неконтролируемый повествовательный прыжок к настоящему времени свидетельствует о неспособности Анны упорядочить свой рассказ и свои воспоминания. Значит, в записках Анны Андриановны нарратив постоянно колеблется между псевдо-контролируемым ретроспективным повествованием и спонтанным, автономным монологом. Через ретроспективное повествование Анна как нарратор стремится к объективности и пытается дать себе основание для морализирования и критики людей вокруг нее. Тем не менее, она часто представляет себя как всезнающий текстуальный авторитет³⁴: «Свет молодости, свет надежды бил из их глаз, о, если бы они знали, прозревали, что их, собственно, может ждать впереди».

В сравнении с повествованием Анны Андриановны, нарратив подпольного человека более контролируем: первая часть повести Достоевского является «автономным монологом» в настоящем времени, после которого нарратив сменяется «несовместимым автонарративом». Этот нарративный прыжок мотивирован тем, что подпольный человек хочет рассказывать причины, влияющие на его настоящее положение «в подполье». Значит, в записках подпольного человека найдется линейный рассказ с причинными связями, хотя сам рассказ включает в себя

³⁴

Более подробно об этой теме и как она связывается с исповедальной литературой в главе 3.3.1.

множество противоречий. Нам кажется важным заметить, что «автономный монолог» функционирует по-разному в записках подпольного человека и Анны Андриановны. В «Записках из подполья» вся первая часть является монологом, который вызывает чувство спонтанности и непосредственности и подчеркивает одновременность языка и поступка: «Я ничем не хочу стесняться в редакции моих записок. Порядка и системы заводить не буду. *Что припомнится, то и запишу.* (Выделено нами—ЛК) (Достоевский 1956: 166.) Читателю кажется, что подпольный человек имеет возможность записывать (или высказывать) свои мысли сразу, как только они появляются в его голове. А в записках Анны нет таких длинных частей «чистого» монолога, так как у Анны нет возможности писать когда угодно: она может записывать свои мысли лишь ночью. Это означает, что записки в настоящем времени и далее чувство одновременности слова и поступка Анны появляются значительно реже, чем у подпольного человека. Несмотря на то, что записки подпольного человека по их внешней конструкции кажутся более когерентными, чем записки Анны, у подпольного человека нет очевидного внутреннего стремления к приведению их в порядок: «Порядка и системы заводить не буду.». Он произвольно отказывается от когерентности. Анна, в свою очередь, стремится к когерентной, целостной картине, но как мы уже отметили, это ей не удастся. Этот «произвольный» отказ от целостности в письме (и от целостности субъективности) у подпольного человека и стремление к целостности у Анны интересно видно и в полифонии повестей. Тем не менее, тема связана и с самопроизвольным сумасшествием (подпольный человек) и стремлением к душевному балансу (Анна Андриановна), речь о котором пойдет в главе 4.

Концепции монолога и ретроспективного нарратива связывают и с вопросом о письменном/устном характере текста. Мы уже вкратце отметили, что как в «Записках из подполья», так и в повести «Время Ночь» внимание уделяется процессу писания³⁵. Но, с другой стороны, через монолог в настоящем времени и применение

³⁵

Об этом свидетельствуют уже само название текстов («записки»).

глаголов, которые ссылаются на акт речи, в обоих текстах акцентируется и устность выражения. В следующих двух главах мы фокусируемся на функции «сказа» и диалогичности слова в повестях Достоевского и Петрушевской.

3.2.2. Бахтин и диалогичность слова

По Бахтину (1979), в диалогичном романе автор не является высшим авторитетом, который морализировал бы героев текста. Наоборот, в диалогичном романе существует ряд одновременных дискурсов, состязающихся друг с другом. Бахтин (там же: 265) пишет, что «в исповеди человека из подполья нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова». В «Записках из подполья» и в повести «Время Ночь» эта полифония приводит к тому, что нарраторы-протагонисты повестей, сочиняя свои записки, предчувствуют воображаемое мнение «другого» о себе. Таким образом, их письмо, как и их субъективность, постоянно определяются извне, с точки зрения «другого». Здесь важно заметить то, что письмо/слова подпольного человека и Анны Андриановны одновременно адресованы и себе, и вымышленному адресату. Подпольный человек объявляет, что

Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей у меня никогда не будет. (Достоевский 1956: 166.)

Однако, хотя подпольный человек настаивает на пустоте формы и на личном, интимном характере своих записок, он постоянно обращает свои слова вымышленному адресату:

Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...(там же: 135.)

Тем не менее, как видно в цитате, он не только воображает для себя пассивную

публику, но и воображает реакцию этой читающей публики: «не кажется ли вам».

Бахтин (1979: 327) пишет, что

весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри [...] или, как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в ее ткань [...] в повести нет ни одного слова, довольствующего себе и своему предмету, то есть ни одного монологического слова [...] это напряженное отношение к чужому сознанию у человека из подполья осложняется не менее напряженным диалогическим отношением к себе самому.

Хотя подпольный человек пишет, чтобы чувствовать себя лучше: «я от записывания действительно получу облегчение» (Достоевский 1956: 166), акт писания приводит только к ухудшению его положения, так как в поиске своего собственного «я» он полностью зависим от других. Это видно в следующей цитате, которая уже по типографической форме похожа на диалог. В цитате подпольный человек создает для себя собеседника, на чьи предполагаемые аргументы сразу отвечает:

Даже вот что тут было бы лучше: это – если б я верил сам хоть чему-нибудь из всего того, что теперь написал. Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настроил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник.

–Так для чего же писали все это?– говорите вы мне.

–А вот посадил бы я вас лет на сорок безо всякого занятия, да и пришел бы к вам через сорок лет, в подполье, наведаться, до чего вы дошли? Разве можно человека без дела на сорок лет одного оставлять?

–И это не стыдно, и это не унижительно!– может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. (там же: 164.)

Значит, его представление о себе является отражением воображаемых мнений других. Проблема, однако, состоит в том, что он никогда не уверен в этих воображаемых мнениях и, поэтому, постоянно колеблется в своем представлении о себе. Воображаемый собеседник представляет для нарратора Достоевского общее мнение окружающего мира, и поэтому, является агрессивным персонажем и угрозой

для существования героя Достоевского. По словам Кёнёнен (Könönen 2007:59),

His relationship to his Self ("I-for-myself" in Bakhtinian terminology), which is formed in its relation to the Other ("I-for-the-Other"), turns to a never-ending struggle between the two voices resulting in self-cancelling writing. In the struggle he always wants to have the last word. Consequently, his word in the dialogic struggle eludes fixed meaning.

Таким образом, повествователь-герой Достоевского отдаляет своего субъекта письма от объекта своего описания и, в конечном счете, аннулирует свое собственное «я» через письмо.

Диалог и вопрос о вымышленном адресате вызывает особенный интерес и в повести «Время Ночь». Рассказ начинается со слов для читателя неизвестного издателя. Читатель узнает, что Алена послала записи своей покойной матери в какое-то издательство, но нам неизвестно, опубликуются ли эти записи или останутся в темноте. Здесь интересен и тот факт, что Алена сама послала записи, и, таким образом, хочет, чтобы записи опубликовали, хотя они включают в себя и «тайные» отрывки из ее собственного дневника. Первый отрывок из дневника Алены, на самом деле, начинается со слов «прошу вас, никто не читайте этот дневник даже после моей смерти» (Петрушевская 2009: 250). Как подпольный человек, так и Анна в своих записках обращается одновременно и к себе и к читателю: «И я пишу это и для нее (для Алены—ЛК), чтобы она сама все поняла, чья жизнь какая!» (там же: 256). Читая и цитируя дневник своей дочери, Анна вынуждена заменить свою позицию как пишущего субъекта позицией читающего субъекта. У Анны чрезвычайно сильная страсть обладать своей дочерью, и в Алене она видит себя. В своих записках Анна однажды даже представляет себя как Алену и имитирует дневник своей дочери, присваивая мысли Алены и воображая то, как Алена изображала бы свою мать (Анну). Вот так Алена (согласно Анне) писала бы:

А я тут написала неожиданную прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения, надо же что на меня навалилось среди ночи сидя без сна на кухне. Вот этот отрывок [---

] Один раз я у мамы переночевала с дочкой, среди ночи поднялся шум и стук, зажгла она свет в квартире, демонстративно повела мальчика писать [---] зажгла у нас в комнате свет искать в шкафу ему свежие трусики, шарила в шкафу [---] я говорю: -Мама, давай я помогу, найду. -Что ты найдешь? - Крик, визг, слезы. - Где что ты тут знаешь еще, черт, собака! Сволочь! (неизвестно кому). [---] она, высокая красавица еще [---] как древнегреческая богиня ужаса. (Петрушевская 2009: 306.)

В этом отрывке видно, что Анна фантазирует, чтобы ее дочь считала ее еще красивой, даже «богиней», и что у Анны какая-то потребность управлять и владеть Аленой и ее мыслями. В этот момент рассказа Анна уже третий раз заменяет свою позицию пишущего позицией читающего. Но эта цитата, по нашему мнению, самая интересная, так как она придумана Анной. Анна проектирует взгляд «другого» на «себя», и таким образом показывает свое желание соединить свое собственное высшее представление с представлением других о себе. Кроме того, Анна утверждает для себя и для читателя, что она «сценку написала с полным критицизмом в свой адрес и с полной объективностью» (там же: 307). Ирония возникает из-за того, что читателю уже хорошо известно, что Алена не находится в хороших отношениях со своей матерью, и в своих действительных записках она критически пишет о ней. Утверждения Анны о полном критицизме также подчеркивает ее неспособность к саморефлексии.

Наряду с этим, как мы уже отметили, когда Анна читает и цитирует «действительные» записки своей дочери, она постоянно их комментирует и даже «корректирует» таким образом, чтобы они были больше похожи на собственные воззрения Анны. В следующем дневниковом отрывке, Алена рассказывает о супружеской жизни вместе со своим первым мужем:

Мы спали в одной кровати, но он меня не трогал! Я ничего тогда не знала. (Комментарий: негодяй, негодяй, подлец!—А. А.) Я ничего не знала, что и как, и была ему даже благодарна, что он меня не трогает, я страшно уставала с ребенком, болела вечно согнутая над Тимой спина, два месяца потоком шла кровь, никаких подруг я ни о чем не спрашивала, из них никто не рожал, я была

первая и думала, что так полагается (комментарий: глупая ты глупая, сказала бы маме, я бы сразу угадала, что подлец боится, что она еще раз забеременеет!— А. А.) *и думала, что это так и нужно, что мне нельзя и так далее. Он спал рядом со мной, ел* (комментарий излишни — А. А.)

—*пил чай* (рыгал, мочился, ковырял в носу— А. А.)

—*брился* (любимое занятие— А. А.) (там же: 253.)

Таким образом, Анна усваивает роль всезнающего повествователя и морального авторитета, который старается контролировать весь рассказ и даже письмо своей дочери. Учитывая это, можно утверждать, что записки Анны, как и записки подпольного человека, предназначены скорее для публичного чтения, они не являются только личным документом нарраторов. С этим связано и то, что Анна высоко ценит свою художественную одаренность писателя, и, таким образом, считает свои записки доказательством талантливости, которое в то же время рассказывает и истину. Следовательно, записки Анны формируют для нее текстуальную реальность, которой она пытается заменить окружающую действительность. Если жанру дневникового письма свойственно предположение о существовании аутентичной действительности, независимой от мира дневника, то эта особенность художественного дневника зрительно нарушается в повести Петрушевской.

Нам кажется, что именно потому, что идентичность Анны вполне зависима от других и формируется воображаемыми мнениями других, ее страсть контролировать текстуальный мир дневника, в частности писания своей дочери, так велика. Значит, ее идентичность строится на реакциях других людей, и поэтому все время изменяется. По наблюдениям Рюткёнен (Rytkönen 1997:75), в повествовании Петрушевской выявляется то, что одной всеохватывающей точки зрения нет. В повести нет никакой неподвижной, «естественной» идентичности, а идентичность и позиция субъекта формируются в коммуникативных ситуациях. По нашему мнению, важно подчеркнуть, что хотя Анна колеблется в формировании своего собственного воображаемого образа и хотя в письме Анны постоянно присутствует «чужое слово», ей все-таки удается получить свое «я» под контролем через писание. Значит,

усваивая слова и точку зрения своей дочери, она заставляет несовместимую перспективу «другого» на «себя» объединиться со своим внутренним взглядом на «себя». Значит, через извращенную самоэкстериоризацию внутри дневникового письма, Анна конструирует свою личность, в то время как подпольный человек, отдаляя своего субъекта письма от объекта своего описания, аннулирует свое собственное «я».

3.2.3. Сказ

Анализируя повествование «Записок из подполья» и повести «Время Ночь», мы не можем не уделить внимания понятию «сказа». По определению русских формалистов³⁶, «сказ» обозначает появление псевдоустной речи в письменном документе. Это видно, напр., в синтаксисе и словах, употребляемых в художественном тексте. Бахтин (1979: 222) определяет «сказ» как «установку на чужую речь», следствием которой является установка на устную речь. Как человек из подполья, так и Анна Андриановна постоянно задают риторические вопросы, которые, по понятиям Бахтина, имплицитно адресованы и таким образом создают стиль «сказа». Подпольный человек часто ссылается на его акт речи, употребляя такие глаголы, как «говорю», «скажу», «упоминаю», определяя себя как «болтун» и называя свои записки «болтовней» (Достоевский 1956: 147). Тем не менее, уже в начале своих записок он восклицает: «Постойте! Дайте дух перевести...» (там же: 135). Анна, в свою очередь, часто «молчит», «кричит», «орет», и даже «вещает»³⁷. Устность создает впечатление о стремлении нарраторов-протагонистов связаться с людьми вокруг них или с читателем, Анна, напр., говорит «скажу я вам по секрету» (Петрушевская 2009: 242), и далее о стремлении нарраторов-протагонистов приобрести голос, который был бы слышен в окружающем мире. Здесь важно отметить, что, несмотря на то, что записки и подпольного человека, и Анны Андриановны имеют «устный» характер и множество характеристик «сказа», ни у

³⁶ См. Эйхенбаум (1927: 210-17).

³⁷ См. название нашей дипломной работы.

подпольного человека, ни у Анны, не выходит реально взаимодействовать с окружающим миром. Нам кажется, что употребление «сказа» в обоих произведениях, скорее всего, показывает солипсистическую точку зрения и взгляд на мир повествователей-героев. Далтон Браун (Dalton-Brown 2000: 71) пишет о произведениях Петрушевской, что «her texts are fundamentally all paradoxical 'monologues', heard only by the reader, but not by the society in which the teller is situated».

Подпольный человек, как и Анна Андриановна, постоянно колеблется между высоким и низким стилем, между литературным и разговорным языком. Подпольный человек часто использует такие разговорные выражения, как «сволочь» и восклицания, которые имитируют звук, как «Ха-ха-ха», «Эх» ит. д. Такой разговорный стиль соединяется с длинными, неловкими предложениями, жаргоном и литературными цитатами. Наряду с этим язык Анны является смешением экспрессивного разговорного стиля и литературных отсылок, аллюзий на Чехова, Тургенева, Ахматову, Цветаеву, Достоевского. Следующая цитата является реакцией Анны на супруга Алены и на решение Алены и ее супруга переехать в квартиру Анны. Цитата выявляет смешение между низким регистром и ссылкой на Ахматову в письме Анны:

И я не хочу, чтобы Андрей (сын Анны и брат Алены—ЛК) с его нервной системой опять сорвался, теперь уже из-за подлеца (прозвище супруга Алены—ЛК). Ведь он его пришьет!—громко говорила я, рассчитывая на размер нашей квартиры, что подлец услышит. Тимка заскрипел в кроватке, она к нему бросилась, даже преувеличенно, а подлец, оказывается, стоял тут же, за моей спиной, и как всегда, молчал. А что ему было говорить, кому кто здесь мог сказать что-либо новое? Все висело в воздухе, как меч, вся наша жизнь, готовая обрушиться. Западня захлопывалась, как она захлопывается за нами ежедневно, но иногда еще сверху падало бревно, и в наступившей тишине все расплзались, раздавленные, и только Тимка жалобно скрипел, жаловался на голодуху, на материнское истощение, на отцово подлецово равнодушное молчание, на мою нищету и на тюремные лагерные дни сына Андрея. (Петрушевская 2009: 277.)

Как пишет Кёненен (Könönen 2008: 87), еще в XIX веке дневниковое письмо как литературный жанр, стало объектом пародирования именно потому, что писание дневника не требует особенной художественной талантливости. Таким образом, немотивированные стилистические сдвиги Анны намекают на то, что она прежде всего графоман, а не поэт. Интересен и тот факт, что язык дневника Алены более красив и когерентен, чем у Анны. Даже Анна признает одаренность Алены как писателя, когда она тайно читает ее письма: «но я читала и восхищалась, видя в ней будущую писательницу» (Петрушевская 2009: 268).

Значит, большинство записок Анны написано в разговорном стиле с восклицаниями, повторами и короткими предложениями. Эти стилистические черты вместе с повторным употреблением глаголов настоящего времени действительно создают впечатление импульсивности и непосредственности записок Анны.

Не колыхайся, колени не подгибай, как же я тебя поволоку-то, о, Сонечка, спасибо, глумглумглум, валерианка это чудо, ничего в жизни не пила страшней валерианки, а, ах. (там же: 342.)

Однако в результате ее постоянного колебания и перемены мнений создается и впечатление об отсутствии контроля над письмом и ощущение субъективности и окрашенности повествования Анны. Тем не менее она постоянно высказывает свои «благородные» жизненные принципы, но уже в следующей строке аннулирует эти принципы своим поведением. Таким образом, хотя Анна как нарратор близка к читателю, ее повествование вызывает сомнение у читателя, а правдивость ее слов постоянно ставится под вопрос в ходе чтения.

3.2.4. Ненадежный нарратор

Сами названия «Записок из подполья» и «Записок на краю стола», имитируя гоголевские «Записки сумасшедшего», имплицитно, что в записках может быть

включено что-нибудь другое, кроме рассказа нарратора. Мартенс (Martens 1985: 138) констатирует, что «unreliability in narration is based on some evident discrepancy between the ‘discourse’ and the ‘story’ [...] the simplest way to present an unreliable narrator is to create one who is patent lunatic». Филан (Phelan 2005: 49) определяет ненадежное повествование следующим образом: [Unreliable narration is] narration in which the narrator's reporting, reading (or interpreting), and/or regarding (or evaluating) are not in accord with the implied author's. Значит, употребление ненадежного нарратора предполагает, что на фоне нарратива есть имплицитный автор и подчеркивает расстояние между имплицитным автором и нарратором.

Человек из подполья выражает свою ненадежность тремя разными способами. Во-первых, он пишет/говорит одно, а делает другое, то есть своим поведением аннулирует свои слова: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова...Из презренья! [---] Сию минуту уйду!..Разумеется, я остался.» (Достоевский 1956: 196.) А во-вторых, как уже говорилось, его голос раздваивается таким образом, что он сам ставит свои слова под сомнение: «Другой раз влюбиться насильно захотел, даже два раза. Страдал ведь, господа, уверяю вас. В глубине-то души не верится, что страдаешь, насмешка шевелится, а все-таки страдаю.» (там же: 145.) Тигунцова (Tigountsova 2003: 74) уместно констатирует, что читатель должен сам решать, как интерпретировать эту цитату. Значит либо подпольному человеку, либо вымышленному адресату *не верится* то, что подпольный человек страдает. А третий способ, выявляющий ненадежность подпольного человека—это то, что он произвольно объявляет себя лгуном и сумасшедшим: «Эх! да ведь я и тут вру! [---] я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настроил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник.» (Достоевский 1956: 164.)

Повествование Анны Андриановны включает в себя похожие стратегии,

выявляющие ненадежность нарратора. Как у подпольного человека, так и у Анны слово и действие не совпадают: «ото всего отказываюсь, от чего, ото всего: чай с сухариками и сахаром! [---] И я быстро, прихватив несколько еще сухарей, хорошие сливочные сухари...» (Петрушевская 2009: 240.) Наряду с этим Анна постоянно ругает своих детей и людей вокруг нее, но одновременно обращается к ним ласкательными именами, она, напр., называет Алену «свиньей» (там же: 311), но через несколько строк уже говорит, что «дети [...] как ангелы» (там же). А если у подпольного человека свой собственный нарративный голос отрицает себя и таким образом ставит надежность рассказчика под вопрос, то в записках Анны эту функцию выполняет голос Алены. Как было нами уже отмечено, голос Алены, предлагая противоречие внутри нарратива, заставляет читателя переоценивать правдивость слов Анны.

Здесь уместно отметить, что, несмотря на то, что надежность и подпольного человека и Анны Андриановны вызывает у читателя сомнение уже сначала текстов, Анна как повествователь не подчеркивает свою неискренность. Значит, в то время как подпольный человек самопроизвольно провозглашает себя лгуном, Анна пытается доказывать свою искренность: «Вот какую я сценку написала с полным критицизмом в свой адрес и с полной объективностью, а почему, ах да.» (там же: 306). С другой стороны Анна тоже намекает на ненадежность своих слов: «в магазинах ничего, шаром покати, *складно врала я*, там кое-что было, но не про нашу честь» (там же: 273, выделено нами—ЛК). Кон (Cohn 1983: 144) излагает, что

Contrary to what one might have expected, the first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters [---] This frequently prompts a first-person narrator to mention the plausibility of his cognition.

Помимо этого, в повествовании Анны включен и «автоцитированный монолог», который по Кон (Cohn 1983: 161-2) обозначает ссылки на собственные прошлые мысли нарратора-персонажа. Эти дословные ссылки предполагают абсолютную

память рассказчика, и поэтому их использование часто ставит под вопрос надежность рассказчика. Тем не менее, как «Записки из подполья», так и «Время Ночь» насыщены подробными, дословными диалогами, цитирование которых внутри ретроспективных записок нарратора вызывает у читателя сомнение.

Мы считаем, что функция ненадежного повествователя связана, главным образом, с вопросом о репрезентации и интерпретации текста и мира. Оба текста нашего исследования, «Записки из подполья» и «Время Ночь», имитируют традиционное реалистическое письмо. Однако более подробный анализ этих текстов раскрывает их самопознающий характер как литературных произведений. Как пишет Тамми (Tammi 1992: 196), тексты художественной литературы сопротивляются традиционным нарратологическим категориям, применяемым для их анализа. Это сопротивление выражается, в частности, постановкой под вопрос отношения между объектом нарратива и самым нарративом. Как мы уже отметили, предположение о существовании аутентичной реальности, которая существует независимо от мира дневника, нарушается в «Записках из подполья» и в повести «Время Ночь». И подпольный человек, и Анна, являются пленниками своего внутреннего мира: они не имеют доступа к реальному общению с окружающими людьми. Через употребление ненадежного нарратора в обоих произведениях задается интересный вопрос: насколько честным и искренним может ведущий записки, и вообще человек, быть? Как «Записки из подполья», так и «Время Ночь» имплицитно утверждают, что каждый человек интерпретирует мир со своей субъективной точки зрения, и имитирование формы личного дневника подчеркивает это впечатление. Также полагается, что нет одной, объективной действительности, а каждый создает свою реальность. Таким образом, та версия, которая ведущий записок пишет о мире, настолько правильна и обоснована, насколько и взгляд других. Далтон-Браун (Dalton-Brown 2000: 65) пишет, что для Анны писание записок приобретает значение контроля за реальностью. По нашему мнению, ненадежность Анны связывается с ее писательством и с тем, что она считает себя творческой личностью. Иными

словами, Анна сама сочиняет свой мир таким образом, каким она его видит, и сильно верит в свою версию «реальности».

3.3. Функции письма

Когда исследуются повести, написанные в форме вымышленных записок, важно задавать для себя вопрос: почему герои-рассказчики пишут? Что является причиной, импульсом для сочинения записок? Согласно нашей гипотезе, оба нарратора-протагониста в определенной степени можно включать в жанр сумасшедших нарраторов-протагонистов русской литературы. Таким образом, и подпольный человек, и Анна Андриановна предположительно занимают позицию «другого» в своей окружающей среде. Как хорошо известно, дневниковая форма, и даже ее имитирование, дают возможность для выражения такого испытания, которое не соответствует социальной реальности.

Подпольный человек говорит, что для ведения записок «причин может быть тысяча» (Достоевский 1956: 166). Он продолжает, что

на бумаге оно выйдет как-то торжественнее. В этом есть что-то внушающее, суда больше над собой будет, слогу прибавится. Кроме того: может быть, я от записывания действительно получу облегчение. Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее воспоминание. Припомнилось оно мне ясно еще на днях и с тех пор осталось со мною, как досадный музыкальный мотив, который не хочет отвязаться. [---] Я почему-то верю, что если я его запишу, то оно и отвязется. Отчего ж не испробовать? Наконец: мне скучно, а я постоянно ничего не делаю. Записыванье же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере. (там же: 166-7.)

Как мы уже отметили, монолог подпольного человека по своим повествовательным стратегиям похож на диалог. Однако важно добавить, что, несмотря на очевидную диалогичность подпольных записок, писание, скорее всего, служит способом

выражения себя для пишущего субъекта. Можно утверждать, что записки являются манифестацией чрезмерной саморефлексии подпольного человека. В этом видна разница в функциях письма между подпольным человеком и Анной Андриановной.

Анна много раз ссылается на акт писания в своих записках и, кажется, что ее дневник работает главным образом как инструмент коммуникации, заменяющий реальное общение между членами семьи. В цитате ниже Анна предполагает, что ее сын, Андрей, знал о новом муже Алены, так как Анна о нем написала в своих записках.

Я вообще сюда не пришел, говорит Андрей, боюсь еще один срок типа того, что намотать, и что он уже все, ему все равно, что с ним, *поскольку я в первых же строках своего рассказа сообщила* (курсив наш—ЛК), кто это такой тип (Петрушевская 2009: 263.)

Анна также подчеркивает значение писания для ее существования:

Разговор всегда сваливал на эту тему, на тему моих стихов, которых она (Алена—ЛК) стыдилась. А я, если не буду их писать, я умру, у меня разорвется сердце.(там же: 276.)

Таким образом, писание тоже для Анны является важнейшим способом формирования «себя», своей идентичности. По мнению Мартенс (Martens 1985: 26), дневниковая форма создает возможность изображения процесса развития рассказчика-героя. Наряду с этим повествование от первого лица характеризуется романтическим интересом повествователя-героя к субъективной саморефлексии, и самопознание традиционно считается одним из основных условий для ведения интимного дневника (Кёненен 2010б: 146). Тем не менее записки Анны не изображают ее развитие, а, как мы уже отметили, Анна не имеет никаких способностей к самоанализу. Напротив, имитирование дневниковой формы иронически подчеркивает тот факт, что ее образ не развивается в ходе повествования. Как и нарратив повести, так и Анна являются нелинейным, но циклическим элементом текста, который не развивается в хронологическом порядке, в нем повторяются определенные элементы и эпизоды. Таким образом, несмотря на

то, что Анне недостает критического знания о своей собственной личности, писание записок является для нее средством осуществления «себя».

Как уже говорилось, в тексте присутствует вымышленный адресат. Пожалуй, можно утверждать, что функция письма связана с тем, что Алена, как и Анна, подсознательно надеются на то, чтобы кто-то прочитал их рассказы, заметил бы их проблемы, так как внутри семьи общения, связи коммуникации, нет³⁸. Кроме того, функция письма может связываться и с тем, что в жизни Анны отсутствует уединение. Таким образом, то, что текст написан именно как личные записки, подчеркивает потребность собственного места, уединения; в записках Анна старается найти свое собственное пространство. Отрывочная форма записок также отражает фрагментарную субъективность Анны. Кроме этого, на наш взгляд, самая главная причина писания для Анны—сделать себя значимой. Как мы уже отметили, писательство имеет огромное значение в ее жизни. Она очень уважает великих, канонизированных поэтов, как например А. Ахматову и М. Цветаеву, и подчеркивает свою идентичность как поэта. Писательство дает ей и маленькую зарплату.

3.3.1. Исповедь

В этой главе мы хотим подробнее коснуться к теме исповеди, которая естественно связана и с функциями письма. Тема исповеди также связана с вопросом об искренности нарратива. Как хорошо известно, исповедь традиционно связывается с высказыванием истины, правды. Хосайслуома (KS 2003: 958) определяет исповедальную литературу, как «литературу, в которой представлены интимные и часто шокирующие элементы жизни нарратора». Нам все же кажется важным отметить и роль адресата в исповеди. Миллер (Miller 1984: 82) констатирует, что «a confession is a statement or written document of some length, *which is narrated to*

³⁸ Повесть «Время Ночь» можно рассматривать и как исповедальное письмо. Дочь Анны, Алена, на самом деле пишет в своем дневнике: «О Господи, какая грязь, в какую грязь я окунулась, Господи, прости меня. Я низко пала.»(250). Более подробно об этом—в следующей главе.

someone else and usually reveals a dark secret or a crime» (курсив наш—ЛК). Подпольный человек со своей строгой критикой Руссо и его «*Les Confessions*» (1782-89), безусловно, ставит под вопрос выгодность формы исповеди. Однако он не умеет освобождаться от своей собственной принудительности признавать. По подпольному человеку, исповедь, чтобы реализоваться, всегда требует адресата, но одновременно подпольный человек сам отрицает существование публики для своих записок:

неужели вы и в самом деле до того легковесны, что воображаете, будто я это все напечатаю да еще вам дам читать? И вот еще для меня задача: для чего, в самом деле, называю я вас «господами», для чего обращаюсь к вам, как будто и вправду к читателям? Таких признаний, какие я намерен начать излагать, не печатают и другим читать не дают. (Достоевский 1956: 165.)

Значит, хотя он пишет, что он «намерен излагать признания», он одновременно сам аннулирует возможность полной реализации исповеди. Вместо высказывания истины, подпольный человек использует исповедальную форму для выражения своего тщеславия и для предоставления права на свое существование. Со своим неизбежным принуждением врать подпольный человек ставит под сомнение искренность всего исповедального жанра:

Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие. (там же: 166.)

Миллер (Miller 1984: 87) уместно пишет, что

it is impossible simply to express a thing directly and explicitly without distorting it. By narrating a confession, the one who confesses inevitably becomes involved in questions of narrative technique, style, presentation of self, and the effect of his words on his imagined audience.

Тем не менее, хотя подпольный человек настаивает на «пустоте формы», он все же

высоко оценивает письменное слово. Он излагает, что пишет свои записки, так как «на бумаге оно выйдет как-то торжественнее» (Достоевский 1956: 166). Значит лишь исповедальная форма заменяет значение содержания конфессии. Миллер (Miller 1984: 89) констатирует, что «all his explanations and analyses about the nature of confessions and their readers cannot bring him closer to the philosophical purpose of a genuine confession—to complete honesty, humility, or repentance».

Как мы уже отметили в главе 2.1.1., в повести «Время Ночь» также множество характеристик исповедального письма (место действия как исповедальня, употребление обращений, как «господи», и глаголов как «низко падать»). Мы считаем, что образ Анны Андриановны и подпольного человека как гендерных пишущих субъектов подчеркнуто выражается, когда тексты рассматриваются в контексте исповедальной литературы. Сааренмаа (Saarenmaa 2007: 88) тесно связывает конфессиональный стиль нарратива с вопросами о гендера, власти и иерархии:

Я предполагаю, что употребление в конфессиональных романах женщины-рассказчицы имеет определенные значения. Тем не менее, исповедальная тематика влияет на представления о женственности и на условия и ожидания, связанные с женским полом³⁹.

Помимо этого, она пишет, что в конфессиональных нарративах женщина-рассказчица чаще всего позиционируется подчиненной мужскому авторитету, который оценивает ее мораль. Сааренмаа также отвергает взгляд Руссо об исповеди как романтическом самоанализе и подчеркивает функцию конфессии как «социального, сознательного акта речи, который адресован определенной публике» (там же: 89.) Значит, в исповедальной литературе неспособность нарратора создать когерентную, целую картину своей жизни связывается с отсутствием нарративного авторитета и права на самоопределение. Мы считаем, что через конфессиональное письмо подпольный человек одновременно ищет признания окружающей его

³⁹

Наш перевод—ЛК.

действительности, но и, боясь суждения, старается избавиться от иерархического положения, отрицая свою исповедь.

В повести «Время Ночь» тема исповеди тесно связана с функциями диегетического читателя. Конфессиональный акт явно реализуется не только между записками Анны и ее (недиегетическим) имплицитным читателем, но и между записками Алены и Анной (диегетический читатель). Значит Анна, по определениям Тамми (Tammi 1992: 24-25), становится «внутренним вымышленным читателем» записок Алены. Употребление диегетического читателя, безусловно, создает иерархическое взаимоотношение между исповедовавшимся лицом и диегетическим читателем исповеди. Как было нами уже отмечено, Анна тайно читает дневник своей дочери и корректирует ее записки. Тем не менее, Анна усваивает позицию морального авторитета с самого начала своих собственных записок комментируя поведение Тимы: «Он не ведает, что в гостях нельзя жадно кидаться к подзеркальнику и цапать все [---] Я-то веду себя как английская королева» (Петрушевская 2009: 239-40).

Сааренмаа (Saarenmaa 2007: 101) излагает, что в конфессиональных нарративах с женщиной-рассказчицей нарратор обычно интерпретируется в отношении к ее сексуальной нравственности. Это означает, что женщины-рассказчицы позиционируются в приватной, интимной сфере. В повести «Время Ночь» приличие и сексуальное псевдопуританство Анны сопоставляется с сексуальностью Алены, которую Анна морализирует.

О Господи, какая грязь, в какую грязь я окунулась, Господи, прости меня. Я низко пала. Вчера я пала так страшно, я плакала все утро. Как страшно, когда наступает утро, как тяжело вставать в первый раз в жизни с чужой постели, одеваться во вчерашнее белье, трусы я свернула в комочек, просто натянула колготки и пошла в ванную. [---] (Примечание: Господи, кого я вырастила! Голова седеет на глазах! В тот вечер, я помню, Тимочка стал как-то странно кашлять, я проснулась, а он просто лаял: хав! хав! и не мог вдохнуть воздух, это было страшно, он все выдыхал, выдыхал, съеживался в комок, становился сереньким, воздух выходил из него с этим лаем, он посинел и не мог вдохнуть, а все только лаял

и лаял и от испуга начал плакать. Мы это знаем, мы это проходили, ничего, это отек гортани и ложный круп, острый фарингит, я это пережила с детьми, и первое: надо усадить и успокоить, ноги в горячую воду с горчицей и вызвать «скорую помощь», но все сразу не сделаешь, в «скорую» не дозвонишься, нужен второй человек, а второй человек в это время смотрите что пишет.) (Петрушевская 2009: 250.)

Значит, Анна делает примечания в записках своей дочери и таким образом позиционирует себя выше Алены. Усваивая такую (традиционно мужскую) авторскую позицию она приобретает дискурсивную власть над своей дочерью. Сааренмаа (Saarenmaa 2007: 94) констатирует, что в текстах с женщиной-рассказчицей акт письма и чтения часто бывает тайным, и эта скрытность подчеркивает исповедальный характер нарратива. Здесь важно отметить, что Алена самопроизвольно не признается своей маме. Наоборот, ее исповедь является принужденной Анной; подглядывание Анны раскрывает личную конфессию Алены. Анализируя произведения «Pamela» (Samuel Richardson, 1740) и «Justine» (Marquis de Sade, 1791) Сааренмаа (Saarenmaa 2007: 100) пишет, что

В этих произведениях женщины-протагонисты выражают свое подчиненное положение обращаясь к «господствующим» с исповедью. При таком контексте «жертва» не является объектом применения власти, а позицией субъекта, связанной с женским полом⁴⁰.

Нам кажется интересным то, что Анна, усваивая роль «мужского» морального судьи переходит позицию женского субъекта, определяемую Сааренмаа. С другой стороны, Анна одновременно снова создает традиционную позицию субъекта Алены как безнравственной женщиной. Таким образом, можно сказать, что исповедальный стиль является стратегией создания гендерного письма и самого гендера.

⁴⁰

ibid.

4. СУМАСШЕСТВИЕ КАК ДИСКУРС

Эта последняя глава фокусируется на анализе роли сумасшествия в «Записках из подполья» и повести «Время Ночь». Мы сначала определим то, как мы используем понятие «сумасшествие», потом выясним функции шизофренического письма, и в конце проанализируем отношения между функцией сумасшествия, письмом и пишущим субъектом.

4.1. Литературное сумасшествие

В данном труде сумасшествие понимается как литературная конструкция, и не рассматривается как медицинское явление. Как в европейской, так и в русской литературной традиции, сумасшествие имеет ряд значений и проявляется в многочисленных формах. В контексте литературного жанра «записок сумасшедшего», сумасшествие считается символом или метафорой, который изображает отношение между человеком и окружающим миром—именно конфликт в этом отношении (Könönen 2008: 80-81). Следовательно, литературное сумасшествие представляет образ человека в определенный момент истории. Таким образом, как пишет Кёнёнен (там же), «сумасшествие как литературная/культурная конструкция может иметь социальное, идеологическое, религиозное, этическое, политическое или эстетическое значение». Кроме этого, по наблюдениям Кёнёнен (там же) литературное сумасшествие может являться либо подчеркнутым, либо имплицитным свойством текста⁴¹, и выражается поведением и/или мышлением, который не соответствует норме окружающей реальности. В связи с этим важно отметить, что сумасшествие может являться и самопроизвольным образом жизни литературного героя.

⁴¹ Например в произведении Гоголя «Записки сумасшедшего» само название текста выражает сумасшествие рассказчика, а название повести Достоевского «Записки из подполья», как мы уже отметили, намекает на определенное душевное состояние нарратора через понятие «подполье».

Значит, в «Записках из подполья» и повести «Время Ночь» сумасшествие нарратора, и далее расстояние между имплицитным автором и нарратором-протагонистом, имплицитруется уже в названии текстов. Как было сказано, повествование от первого лица традиционно связывается с романтическим интересом повествователя-героя к субъективной саморефлексии. Следуя за этим, образ подпольного человека совпадает с традиционным типом самопознающего героя-рассказчика, который борется против рациональности. В этой борьбе подпольный человек объявляется сумасшедшим, так как он считает безумие высшим состоянием, в котором реализуется свободная воля:

Ведь ваши выгоды – это благоденствие, богатство, свобода, покой, ну и так далее, и так далее; так что человек, который бы, например, явно и зазнамо вошел против всего этого реестра, был бы, по-вашему, ну да и, конечно, по-моему, обскурант или совсем сумасшедший, так ли? [---] Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, – вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту. (Достоевский 1956: 149, 153.)

Подобно этому, Анна придерживается романтического идеала настоящего литературного героя, который в качестве писателя привилегирован, и таким образом знает истину жизни⁴². Важно, однако, заметить, что идея о сумасшествии не связывается с романтическим представлением Анны о высшей роли писателя как провидца и посредника истины. Значит, сумасшествие не принимается как возвышенное состояние, которое освобождало бы нарратора-героя от ограничительных норм художественной действительности. Наоборот, Анна сильно настаивает на своем здравомыслии, и, называя других «сумасшедшими», ставит свою позицию выше других. В следующей цитате видно как Анна спорит с Аленой насчет их душевного состояния:

⁴²

См. главу 2.3. о мессианизме Москвы и Анны Андриановны.

Так. Я оцепенело стояла на кухне, а потом вошла к Алене и сказала, что баба сошла с ума, на что она мне ответила, что это я сама сошла с ума. Я ей возразила, что это ничего страшного, это бывает, кстати, так тетка кончила, но жила долго.

Наследственность. Алена резко вышла и пошла к бабушке, я слышала их тихий разговор, потом Алена плакала и говорила «какой ужас». А я ей отвечала, что она сама давно бы послушала меня и сходила бы к психиатру. Алена засмеялась, как всегда, не зная того, что я уже консультировалась с психиатром и поставила Алену на учет в психдиспансере, и врач ее уже навещал под видом терапевта, хотя Алена как по заказу отвечала на вопросы грубо и резко и на фразу «почему ты не в институте, почему валяешься на неубранной постели?» она вскочила и демонстративно пошла в уборную, где спускала воду минут пять, пока врач не ушел. —Ты тоже разве нормальная?— сказала я ей в дополнение.— Посмотри на себя. Ты опять на занятия не пошла, ночью читаешь, утром не встаешь. Это же типичный психоз. Наследственность — это такая вещь. Моя дорогая. (Петрушевская 2009: 296.)

4.2. Шизофреническое письмо⁴³

Несмотря на то, что мы не будем рассматривать шизофрению как медицинское явление, чтобы найти связь между письмом и душевным состоянием субъекта, для нашего анализа плодотворно учитывать феноменологические определения шизофрении, представляемые исследователем Луиз А. Сасс (Sass 2001). По Минковски (Minkowski цит. по Sass 2001: 251) шизофрения характеризуется как «a fundamental decline or rupture, not in higher mental capacities, but in some basic or primal sense of vitality or vital connectedness with the world». Как было нами уже отмечено, подпольный человек действительно чувствует себя оторванным от окружающей действительности и лишенным жизнелюбия: «И все от скуки, господа, все от скуки; инерция задавила. Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания — это

⁴³ Несмотря на то, что мы будем сосредоточиваться именно на шизофрении, в нарраторах-протагонистах Достоевского и Петрушевской есть и другие «симптомы». Оба повествователя являются подчеркнутыми нарциссическими—черта, которая традиционно связывается с мужчиной. Тем не менее и в образе подпольного человека, и Анны Андриановны можно найти истерические характеристики, которые исторически связываются с женщиной.

инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье. (Достоевский 1956: 145.) Тем не менее, это «сознательное сложа-руки-сиденье» превращается у подпольного человека (как подчеркивается и в определении Минковски) в чрезмерный самоанализ. С образом Анны Андриановны нельзя связать оторванность от реального мира, но у Анны тоже писание заменяет реальное общение с людьми. Нам кажется интересным, что Сасс (Sass 2001: 267) акцентирует связь чрезмерного самоанализа со склонностью шизофреника считать себя привилегированным и находящимся в возвышенном состоянии: «Persons with schizophrenia often feel they have privileged access to or awareness of the true nature of the human psyche or the cosmos itself». В этом смысле образ Анны явно выражает шизофреническое состояние: как было отмечено нами в главе 2.3. Анна считает себя пифией, вещающей истину жизни.

А как шизофрения видна на уровне нарратива? Согласно Кимура (Kimura, цит. по Sass 2001: 251) шизофрения характеризуется как «a distinctive splitting of the subjective self, alienated awareness of one's own ongoing consciousness, and profound uncertainty about the "I-ness" of the self». Значит, в определении шизофренического состояния Кимура акцентирует удвоение личности. Как было уже сказано, форма записок, имитирующих вымышленного дневникового письма, подчеркивает разницу между пишущим и испытывающим субъектом. Удвоение личности было видно и когда мы «по Бахтину» рассматривали связь между взглядом пишущего субъекта на «себе» и взглядом «другого» на «себя». Таким образом можно утвердить, что оформление субъективности всегда связывается с контактом с другими людьми. В повествовании подпольного человека удвоение личности можно увидеть в его письменном процессе самоаннулирования: подпольный человек старается освободиться от взгляда «другого» на «себя», но отрицая вымышленные слова вымышленного адресата он, в конечном счете, аннулирует, не существование своего «собеседника», а свою внутренность, свое «я».

А в нарративе Анны удвоение повествования происходит в тот момент, когда Анна меняет свою позицию пишущего позицией читающего: то есть когда Анна впервые видит «себя» глазами своей дочери, находит «себя» в письме Алены. Голос Алены подчеркивает разницу между самоописанием Анны и ее портретом, имплицитным ее поведением. С другой стороны, мы считаем, что в то время как подпольный человек аннулирует свою субъективность через написание записок, Анна пытается, не только контролировать «чужое слово», но и завладеть им. Через извращенную самоэкстериоризацию внутри дневникового письма, Анна конструирует свою личность, в то время как подпольный человек, отдаляя своего субъекта письма от объекта своего описания, аннулирует свое собственное «я».

Важно еще отметить, что хотя для письма Анны вообще характерны фрагментарность и некогерентность, она окончательно теряет контроль над своим нарративом (и предположительно над своим разумом) в конце повести, когда она узнает о перемещении ее матери в психбольницу. Следующая цитата показывает, как Анна рассказывает о своем отъезде к своей матери:

комбинашку, все рваное, что делать сама ношу что попадется, чиню латаю, но редко, а никто не видит, так и сойдет, теперь все вылезло на белый свет, так, Господи, есть, есть, есть вскл есть белая майка бывшего зятя Шуры, спасибо, Шура спасибо птица, так и должно было пригодиться, но, но откуда эта майка здесь, именно здесь, так, слава тебе Господи, чулки и пояс, этот пояс у меня один, ей не подойдет, однако есть спортивные трикотажные штаны, о, как, однако, все пригодилось, и если я найду носки целые, носков целых нет! (Петрушевская 2009: 336-7.)

Значит, вдруг в ее повествовании теряются основные орфографические правила. Цитата вызывает впечатление того, как будто Анна, теряя контроль над письмом, все же старается соответствовать нормам письма. Например, вместо зафиксирования восклицательного знака, она пишет «вскл».

4.3. Функции сумасшествия: сумасшествие, окружающая среда, письмо и субъект

Мы хотим еще вкратце проанализировать то, как сумасшествие связывается с отношением пишущих субъектов к окружающей среде, к письму, и с гендером. Как мы отметили в главе 2.3. дуализм образа Петербурга и Москвы можно считать отражением и дуализма образа пишущих субъектов. В «Записках из подполья», действительно, приводится параллель между городом и мышлением нарратора-протагониста:

Я стыдился (даже, может быть, и теперь стыжусь); до того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное, подленькое наслажденье возвращаться, бывало, в иную гадчайшую петербургскую ночь к себе в угол и усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость (Достоевский 1956: 137).

Значит, петербургская ночь характеризуется как «гадчайшая» одновременно с «гадостью», сделанной подпольным человеком. Чрезмерно самопознающее и предположительно шизофреническое письмо подпольного человека связывается с умышленным характером города. Аллен (Allen 2007: 81) определяет подпольный нарратив как

schizophrenic, discontinuous in its constant turning, doubling, interlocutions (its pathologically recollected, projected fictions), in its multiplication of own points of view/potential selves—each double-voicing and judging the other [...] There is an infinite capacity in Petersburg, schizophrenic in its own conception, to sustain those doubts (both turns and returns) that generate the underground man's remembered and projected interlocutors, whose presence is also the measure of his faith and motive for continued discourse.

Таким образом, город Петербург не только создает дуалистический характер повествования, но и является импульсом для писания, которое, пародийно, не кончается. Вымышленный редактор записок должен прервать графоманское письмо подпольного человека: «Впрочем, здесь еще не кончаются 'записки' этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться.» (Достоевский 1956: 244.) Таким образом можно утвердить,

что употребление формы вымышленных записок является пародией дневникового письма, которое не требует особого таланта и не имеет конца.

Помимо этого, влияние города в записках Анны, как было отмечено в главе 2.3., выражается в двойной позиции нарратора-протагониста внутри и вне города. Москва одновременно требует присутствия «матери»-Анны, но и не принимает ее во внимание. Анна Андриановна первоначально мать, и материнство от нее требуется, но Москва никак не поддерживает мать. Нам кажется интересным то, что как записки подпольного человека, так и записки Анны не имеют конца: в последней строке дневника Анны нет точки, а письмо кончается повторением имен людей близкого круга Анны: «Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы» (Петрушевская 2009: 349). Значит, у Анны нет способности перестать писать, а текст предполагает, что ее циклическое, графоманское письмо продолжается бесконечно. Важно отметить, что в то время как «бесконечные» записки подпольного человека введены в порядке имплицитным автором (закрытый характер текста), записки Анны Андриановны предположительно представлены читателем в их «оригинальном», беспорядочном виде. В самом начале повести редактор издательства описывает записки Анны как «пыльную папку со множеством исписанных листов, школьных тетрадей, даже бланков телеграмм» (там же: 238).

Повторение как нарративный способ и тема материнства связываются и с сумасшествием. В цитате, приведенной уже в начале данной главы, где Анна и Алена ссорятся, подчеркивается наследственность душевной болезни: «–Ты тоже разве нормальная?–сказала я ей в дополнение.–Посмотри на себя [...] ночью читаешь, утром не встаешь. Это же типичный психоз. Наследственность – это такая вещь.» Рюткёнен (Rytönen 1997: 78) замечает, что шизофрения в повести Петрушевской сатирически сопоставлена с материнством; материнство переходит по наследству, как и душевная болезнь. Очень интересным является то, что хотя в повести «Время

Ночь» постоянно намекается на шизофрению, Анна, как уже говорилось, не провозглашает себя сумасшедшей. На наш взгляд, в то время как в «мужскую» традицию «записок сумасшедшего» можно включать самопроизвольное сумасшествие, которое приобретает положительные, даже благородные, характеристики, то «женские записки сумасшедшего» характеризуются, скорее всего, стремлением к когерентности и несклонностью к подчеркиванию своей инаковости в окружающем мире.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Задачей данной работы было проанализировать отношения между повестями «Записки из подполья» Достоевского и «Время Ночь» Петрушевской с точки зрения их образов пишущего субъекта. При помощи сопоставления этих повестей, мы хотели выявить то, в какой степень повесть Петрушевской продолжает жанр «записок сумасшедшего» и насколько «Время Ночь» создает новую, именно женскую версию этой мужской традиции. Наш анализ начался с выявления отношения пишущих субъектов к окружающей реальности. Мы обнаружили, что образ подпольного человека и Анны Андриановны в их отношении к окружающему миру являются подчеркнуто гендерными. Подпольный человек связывал с абстрактными обстоятельствами и его образ похож на философскую идею, в то время как образ Анны связывала с конкретной телесностью и будничной реальностью.

Затем в третьей главе рассматривалось отношение пишущих субъектов к письму. Там мы обнаружили, что композиционные, стилистические и в какой-то мере повествовательные черты произведения Петрушевской оказывались удивительно сходными со стратегиями «мужского» субъекта подпольного человека. В повествовании обоих нарраторов-протагонистов присутствует элемент «чужого слова», и оба героя-рассказчика вполне зависимы от взгляда «другого». Однако в

письме Анны нашлось стремление к когерентности и усвоению «чужого слова» в то время как подпольный человек отдалил свой пишущий субъект от объекта самоописания. Таким образом, на основе нашего материала можно утверждать, что повествование обоих нарраторов-протагонистов опирается на присутствие «чужого слова», но с другой стороны, женский дискурс характеризуется притязанием на целостность своего «я», в то время как для мужского дискурса характерно самопроизвольное разрушение своей субъективности.

В последней главе мы ближе рассмотрели тему сумасшествия. Там мы обнаружили, что, отличаясь от мужских предшественников, у женского нарратора-протагониста нет склонности к подчеркиванию своего душевного неравновесия. Нам показалось, что в мужской традиции «записок сумасшедшего» сумасшествие изображается как выражение внутренней свободы и собственной силы воли: как абсурдное, благородное и абстрактное безумие, в то время как в повести Петрушевской сумасшествие представляется как конкретное и обыденное безумие. Это связывается и с вопросом об отсутствии «лишних людей» среди женских литературных героев; у женских протагонистов нет привилегированного статуса «лишнего человека», который не должен отвечать за будничное существование себя и других, или стремления к самопроизвольной маргинализации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

ДОСТОЕВСКИЙ 1956 [1864]: Достоевский, Федор. *Записки из подполья. Собрание сочинений в десяти томах. Том 4.* М.: Гос. изд. художественной литературы.

ПЕТРУШЕВСКАЯ 2009 [1992]: Петрушевская, Людмила. *Жизнь это театр: рассказы; роман.* СПб.: Амфора.

Исследовательская литература

БАХТИН 1979: Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского.* М.: Советская Россия.

КЁНЁНЕН 2010б: Кёнёнен, Майя. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и европейский литературный дневник. *Европа в России: сборник статей.* Под ред. П. Песонена, Г. Обатнина и Т. Хуттунена. М.: Кафедра славистики университета Хельсинки: Новое литературное обозрение, 2010, 142-161.

ЛИНКОВ 2002 : Линков, В. А. *История русской литературы XIX века в идеях.* М.: Изд-во Московского государственного университета.

ЛОТМАН 1984: Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. См.: *Труды по знаковым системам*, 30-45.

РЮТКЁНЕН 1996: Rytkönen, Marja. 1996. *Проблема женского текста и женского авторства в повести Л. Петрушевской «Время Ночь».* Дипломная работа (pro gradu -tutkielma). Отделение русского языка и культуры университета г. Тампере. Tampere.

ТОПОРОВ 2003: Топоров, В. Н. *Петербургский текст русской литературы: избранные труды.* СПб.: Искусство-СПБ.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ = *Труды по знаковым системам XVII. Семиотика города и городской культуры. Петербург.* (= Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 664). Тарту: Тартуский государственный университет, 1984.

ХАКАНЕН 2002: Nakanen, Ulla. *О прошлом и о будущем тоже—анализ романа Татьяны Толстой «Кысь».* Дипломная работа (pro gradu -tutkielma). Отделение современных языков Хельсинкского университета. Historiallis-

kielitieteellinen kirjasto. Helsinki.

ЭЙХЕНБАУМ 1927: Эйхенбаум, Б. М. *Литература: теория: критика: полемика*. Л.: Прибой.

ADLAM 2005: Adlam, Carol. *Women in Russian Literature after Glasnost. Female Alternatives*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.

ALLEN 2007: Allen, Sharon Lubkemann. Unorthodox confession, orthodox conscience: aesthetic authority in the underground. *Studies in East European thought*. (59) 2007, 1/2, 65-85.

BRINTLINGER 2004: Brintlinger, Angela. The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past. *Slavic Review: Interdisciplinary Quarterly of Russian, Eurasian, & East European Studies*. (63) 2004, 1, 43-65.

COHN 1983: Cohn, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press.

DALTON-BROWN 2000: Dalton-Brown, Sally. *Voices From the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaja*. New York : Berghahn Books Oxford.

DE SHERBININ 2002: De Sherbinin, Julie W. "Haunting the Center": Russia's Madwomen and Zinaida Gippius's "Madwoman". *The Slavic and East European Association of Teachers of Slavic and East European Languages*. (46) 2002, 4, 727-742.

DOLEŽEL 1998: Doležel, Lubomir. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore: John Hopkins University Press.

EMERSON 2008: Emerson, Caryl. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

FOTHERGILL 1974: Fothergill, Robert. *Private Chronicles: A Study of English Diaries*. London: Oxford University Press.

FRANK 1986: Frank, Joseph. *Dostoevsky. (Vol. 3), The Stir of Liberation, 1860-1865*. Princeton: Princeton University Press.

JACKSON 1958: Jackson, Robert Louis. *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. 's-Gravenhage: Mouton.

JACKSON 1984: Jackson, Robert Louis. *Dostoevsky: new perspectives*. Englewood Cliffs:

Prentice-Hall.

- JOHNSTON 2000: Johnston, Ian. *Notes on Notes from Underground*. August 2000. (<http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/introser/dostoevsky.htm>).
- KATZ 1998: Katz, Monika. The Other Woman: Character Portrayal and the Narrative Voice in the Short Stories of Liudmila Petrushevskaia. *Women and Russian culture: projections and self-perceptions*. Ed. by Rosalind Marsh. Providence, R.I. : Berghahn Books, 1998, 188-197.
- KÖNÖNEN 2003: Könönen, Maija. "Four ways of writing the city": *St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. Helsinki: Slavica Helsingiensia.
- KÖNÖNEN 2007: Könönen, Maija. "Notes of a Madman" as a St. Petersburg Bachelor's Discourse. *Varietas et Concordia. Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen On the Occasion of His 60th Birthday*. Ed. by Ben Hellman, Tomi Huttunen and Gennady Obatnin. Helsinki: Slavica Helsingiensia, 2007, 50-63.
- KÖNÖNEN 2008: Könönen, Maija. Me, the Madman—Writing the Self in Russian Diary Fiction. *Scando Slavica* (54) 2008, 1, 79-101.
- KÖNÖNEN 2010a: Könönen, Maija. *Diary of a Madman* and European Diary Fiction. *Europe-Evropa. Cross-cultural Dialogues between the West, Russia, and Southeastern Europe*. Ed. by Maija Könönen and Juhani Nuorluoto. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2010, 115-131.
- LAIRD 1999: Laird, Sally. *Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford New York : Oxford University Press.
- MARTENS 1985: Martens, Lorna *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER 1984: Miller, Robin Feuer. Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered. *Dostoevsky: New Perspectives*. Ed. by Robert Louis Jackson. In: JACKSON 1984, 82-98.
- PHELAN 2005: Phelan, James. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- PORTER 1994: Porter, Robert. *Russia's Alternative Prose*. Oxford: Berg.
- RYTKÖNEN 1997: Rytkönen, Marja. Poeettinen ja poliittinen Ljudmila Petruševskajan kertomuksessa "Vremja Noč". *Silmukoita verkossa: sukupuoli, kirjallisuus ja*

identiteetti. Toim. Katja Majasaari ja Marja Rytönen. Oulu: Oulun Yliopisto, 1997, 69-78.

RYTKÖNEN 2004: Rytönen, Marja. *About the Self and the Time: on the autobiographical texts by E. Gerstejn, T. Petkevic, E. Bonner, M. Pliseckaja and M. Arbatova*. Tampere: Tampere University Press.

SAARENMAA 2007: Saarenmaa, Laura. Tunnustava sukupuoli: Pamela ja Justine puhemyllyssä. *Tunnustus ja todistus: Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus, 2007, 85-103.

SASS 2001: Sass, Louis Arnorsson. Self and World in Schizophrenia: Three Classic Approaches. *Philosophy, Psychiatry & Psychology*. (8) 2001, 4, 251-270.

SMITH 2009: Smith, Alexandra. The Effacement of History, Theatricality and Postmodern Urban Fantasies in the Prose of Petruševskaja and Pelevin. *Die Welt der Slaven*. LIV, 2009, 53-78.

TAMMI 1992: Tammi, Pekka. *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

TIGOUNTSOVA 2003: Tigountsova, Inna. Discourse in *Zapiski iz podpol'ia*: Linguistic and Meta-Linguistic Elements. *Studies in Slavic Cultures* 2003, 4, 68-80.

WOLL 1993: Woll, Josephine. The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya. *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* (67) 1993, 1, 125-30.

Словари

ЛЭС = *Литературный энциклопедический словарь*. Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987.

KS = Hosiaisuusluoma, Yrjö. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY, 2003.

Ненапечатанные материалы

KÖNÖNEN: Könönen, Maija. Autenttiset ja fiktiiviset päiväkirjat venäläisessä kirjallisuudessa/kurssimonisteet 2008 (Könönen, учебный материал курса «Аутентичные и литературные дневники в русской литературе»).